

”Ord og ord. No ikkje fleire ord. Her er mi tyrste hand”: Det mellommenneskelige liv i Tarjei Vesaas’ forfatterskap.

Tone Sverdrup Ørebech

Masteroppgave, Allmenn litteraturvitenskap, ILOS

Universitetet i Oslo

Vår 2010

Innhold

Innledning	2
Resepsjon	2
Dramatisk prosa	5
Forutgående teorier om menneskenaturen	7
Oppbygning	9

Del I: Sansning

<i>Fuglane</i> som drøfting av begrepet <i>selv</i>	12
"Kjernen": <i>Fuglane</i> som fylde og rand	13
Anerkjennelse	17
Språk, makt, og moral	19
Moralsk setting i <i>Fuglane</i>	22
Mattis-tustens etikk	23
Den vesaaske forskjellen mellom "kultur" og "etikk"	24
"Vekstskålen"	28
Behovet for et trygt språk	30
Offentlighet og sansning	33

Del II: Forfatter og holdning

Vesaas og estetikk-begrepet	38
Vesaas' realisme	42
Redsel og sansemåte	50
Tidsrelevans?	56
Litteratur og etikk	59

Del III: Menneskekunst

Terskelsituasjoner	65
<i>Ein</i> – "det vakre" som opplevelse	66
Fotografiet av moren	67
Kvinne, skjønnhet, død	70
Skjønnhetens mer	72
Dobbel "tone"	73
Relasjonenes dynamikk	74
Ein som overordnet poetikk?	77
Jordnær tanke	78
Det Mattis kunne ha fått?	81
Avrunding	83

Innledning

Resepsjon

Resepsjonen av Tarjei Vesaas' (1897-1970) forfatterskap er i hovedsak delt i to grener: Den ene er særlig orientert mot det symbolske og sjelelige, og mener verkene skal forstås kognitivt. Den andre er vektlegger tekstenes sanselighet, og hvordan denne appellerer umiddelbart til leserens indre billedverden og følelsesapparat. En av de tidlige studiene er Torben Brostrøms "Tarjei Vesaas' symbolverden belyst ud fra hans prosaværker 1940-1950" (1955). Brostrøms tese er at symbolet hos Vesaas ikke kan oversettes, kún fremkalle fornemmelser og innlevelse. I 1969 kommer en av de mest siterte Vesaas-avhandlingene, Kenneth G. Chapmans *Hovedlinjer i Tarjei Vesaas' diktning: Å sanse det slik det er* (1969). Her tenkes Vesaas' tekster å innfange en direkte sansning av virkeligheten, som blir til bilder som skal oppfattes intuitivt av leseren. Dette perspektivet forsøker samtidig å forklare utviklingen i Vesaas' litterære teknikk. Den første ideologikritiske studien av forfatterskapet var Walter Baumgartners *Tarjei Vesaas. Eine ästhetische Biographie* (1976). Denne ideologikritikken tar både form gjennom av en gjennomgang av romanenes forhold til politiske omstendigheter, den norske språkstridens innvirkning både på forfatterskapet og på resepsjonen av det, og ved et kritisk blikk på Vesaas' "estetiske biografi", som bl.a. omfatter Vesaas' egne uttalelser om sine arbeider. Med det vil Baumgartner bryte med synet på Vesaas som en naivt-visjonær bildedikter som uttrykker universelle verdier. På 1980-tallet kom nye innfallsvinkler til forfatterskapet som i likhet med Baumgartner tar avstand fra allmenngyldiggjørende fortolkninger. Bl.a. Lars Sætre og Jon Fosse, samt flere av bidragsyterne i det svenske tidsskriftet *Café Existens'* særnummer om Vesaas i 1988 (39/40), setter hans verker i forbindelse med postrukturalisme og dekonstruksjon. I overensstemmelse med disse teoriene blir skrift og språk viktigere enn meningsbudskap. I 1997 ble det avholdt Vesaas' konferanse på Schæffergården i København for å markere at det da var 100 år etter forfatterens fødsel. En del tekster basert på disse foredragene ble samlet i *Kunstens fortrolling. Nylesninger av Tarjei Vesaas' forfatterskap* (1997), redigert av Steinar Gimnes. Flere av disse bidragene sentrerer, med referanse til Viktor B. Sjklovskijs "Kunsten som grep" (1916), omkring Vesaas' underliggjøring av virkeligheten. Denne underliggjøringen er knyttet til både symbolske og sjelelig orienterte innfallsvinkler. I 2006 kom Kjell Ivar Skjerdingsstads doktoravhandling om Vesaas' forfatterskap, *Usynlige bilder. Sanselighet og*

identitet i Tarjei Vesaas' forfatterskap. Doktoravhandlingen ser "det sanselige språket" i lys av den franske fenomenologen Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). Ved hjelp av Merleau-Pontys teorier forklarer Skjerdingsstad hvorfor tekstene for leseren står frem sanselig og taktilt. Det nyeste større verk som er utgitt er Lisbeth P. Wærps avhandling *Engasjement og eksperiment. Tarjei Vesaas' romaner Huset i mørkret, Signalet og Brannen*. Formålet er å løfte frem romaner som har vært underfokuset, og som i følge Wærp er de tre mest eksperimentelle og tidsengasjerte verkene. Wærp fokuserer nødvendigvis på troper og figurer, fordi billedligheten i disse romanene er av en slik art at de ikke – i motsetning til Vesaas' øvrige verk – også kan leses som realistiske. Som sådan er det en reaksjon på tendensen til "å framheve det sanselig-estetiske ved Vesaas' tekster på bekostning av det språklig-retoriske og intellektuelle"¹.

Denne masteroppgaven vil undersøke Vesaas' skildringer av mellommenneskelighet i den sene delen av hans forfatterskap (fra 1950-årene). Vesaas utviser en evne til iakttagelse av personrelasjoner som er uvanlig. Grunnet hans langsomme fortellestil der et og et moment presenteres ad gangen – i motsetning til store episke sprang – fremstår tekstene tider som analytiske. Dette gjør det mulig å tenke filosofisk med Vesaas' tekster. Denne tenkningen kan ikke overse tre tematiske elementer som virker særlig tilstede hos Vesaas. Nemlig, kroppens sansning, kommunikasjonsbesvær, og "den andre" eller "deg". Til forskjell fra tidligere studier, som har vært opptatt av enten det sanselige eller det kognitive i forfatterskapet, vil denne oppgaven forsøke å forbinde disse to aspektene ved forfatterskapet ved å undersøke det etiske relevante innholdet. Dette vil jeg gjøre ved å se på hvordan tekstene drøfter forholdet mellom enkeltmenneskets sansning og status quo i det mellommenneskelige rom. Undersøkelsen har to innfallsvinkler. Den ene undersøker moralske problemstillinger innad i et romanunivers, og den andre ser på forfatterens holdning til skrivegjerningen. For begge vil en og samme tese gjelde: Fordi Vesaas setter sansning i forbindelse med det mellommenneskelige, blir det sanselige kognitivt.

Perspektivet utledes fra tolkning av *Fuglane*. Vesaas har uttalt at han tenkte på denne romanen i 20 år før den ble skrevet². *Fuglane* kan derfor hevdes å uttrykke en holdning som lenge hadde ligget latent og fått godt rotfeste i Vesaas' tanker. Derfor blir det også et naturlig sted å begynne når jeg vil rekontekstualisere Vesaas mht. teoretisk ståsted. I *Kunstens fortrolling* innleder Steinar Gimnes også med *Fuglane* og mer spesifikt med å omtale

¹ Lisbeth P. Wærp. *Engasjement og eksperiment: Tarjei Vesaas' romaner Huset i mørkret, Signalet og Brannen* (Oslo: Unipub forlag, 2009)

² Sitert i Kittang, Atle. "Kunstens kalde fortrolling". I *Kunstens fortrolling: nylesingar i Tarjei Vesaas' forfatterskap*, redigert av Steinar Gimnes, 185-199 (Oslo: Cappelen, 2002): 190.

romanfiguren Mattis, som han hevder representerer kunstneren som avviker fra resten av voksenalderet. Gimnes setter denne Mattis i forbindelse med den russiske formalismen:

'Det rare' representerer ein eksistensiell og ein estetisk kvalitet som er nærskyld den russiske termen *ostranennije* som Victor Sjklovskij og dei andre russiske formalistane lanserte som nemning for kunstens spesielle språk, eit underleggjort og vanskeleggjort språk i forhold til kvardagsspråket, som er blitt automatisert og umedvitne for oss. Sjklovskijs begrep 'underleggjering' vil gripe, eller *vinne tilbake*, ein truga språkleg og eksistensiell kvalitet [...] Kanskje er det nettopp eit immanent aspekt ved kunsten og kunstspråket. Eit aspekt som vil *skape* røyndommen på nytt, ikkje berre *gi han att* gjennom eit automatisert, slitt vanespråk. Ei *intensivering av livskjensla* er denne estetikkens mål og kunstens funksjon³.

Kunstens språk, Mattis' språk, løfter oss ut av den grå hverdagstalen. Der det vanlige språket "mimer" verden der ute, erstatter kunstspråket tilvente perspektiv med en forskjøvet innfallsvinkel på omverden. Slik fremmer kunsten og Mattis den livsfølelsen som generelt sett er forsvunnet for det moderne mennesket.

Den russiske formalismen, samt Gimnes' forståelse av kunstneren Mattis (og implisitt forfatteren Vesaas), synes å være basert på en forestilling om et skarpt skille mellom kunst og liv. Her forstås hverdagsspråket som et en-til-en forhold mellom mennesker og objekt, et språk som altså verken er kreativt, eller skiller seg nevneverdig for de ulike mennesker. I kunstverden oppheves derimot alle de vanlige koblinger som går mellom menneske og omverden. Denne forestillingen om kunstens funksjon og om språket har lenge fått bli stående uproblematisk i litteraturteori. Dette blir særlig tydelig når Gimnes så raskt griper til begrepet *ostranennije* som kjennetegnende for *også* Vesaas' forfatterskap.

Jeg mener dette foregriper den språk- og litteraturforståelse som kan utledes av forfatterskapet. Vesaas representerer en virkelighetsnær type litteratur. Den bærer ikke først og fremst metapoetiske eller litteraritetssorienterte problemstillinger, men drøfter allmenngyldige språksituasjoner mellom mennesker. I denne drøftingen kan Vesaas sies å utvise en annen forståelse av forholdet mellom menneske og språk enn kva Gimnes er inne på. I mitt syn vender Vesaas stadig tilbake til hvordan ulike mennesker bruker språket på ulike måter, og at språkføringen *dem imellom* både kan slå ut som degenerende eller fornyende. I så måte er jeg på linje med Wærp, som fremhever at Vesaas er en tids- og samfunnsengasjert forfatter. Imidlertid vil jeg vise hvordan dette engasjementet også finner sted i hans bearbeiding av det rent sosiale, i personrelasjoner.

³ Steinar Gimnes, innledende essay til *Kunstens fortrolling: nylesingar i Tarjei Vesaas' forfatterskap*, redigert av Steinar Gimnes, 7-11 (Oslo: Cappelen, 2002): 8-9.

Dramatisk prosa

I en fotnote skriver Kjell Ivar Skjerdingsstad om Tarjei Vesaas' forfatterskap:

Vesaas var svært opptatt av teater, men lyktes aldri med å slå igjennom som dramatiker. ”I det heile greidde vel Tarjei aldri helt å overtale om at han var den dramatikeren han så gjerne ville vere” (sitat Moren Vesaas). Noe spekulativt kan en imidlertid fundere på om det ikke nettopp er dramatikerens som gjør Vesaas til en så stor prosaist som han tidvis er [...] Ellers er nettopp forsøket på å gjøre det prosaiske dramatisk noe av det som gjennomstrømmer en impresjonistisk prosa – om en ønsker å bruke denne typen merkelapper. En impresjonistisk holdning er ifølge Sven Møller Kristensen også selve kjennemerket på det modernistiske brudd med den tradisjonelle episke, distanserte skrivemåten⁴.

Tarjei Vesaas: Dramatisk prosaist og moderne ved sin impresjonistiske holdning.

Skjerdingsstads førstnevnte karakteristikk treffer kjernen for mitt syn på Vesaas' forfatterskap. Sistnevnte karakteristikk og ”slutningen” av Vesaas' forsøk på å gjøre det prosaiske dramatisk stiller jeg meg imidlertid kritisk til. Når Vesaas representerer et brudd med den episke skrivemåten, gjør han det ikke først og fremst som en impresjonist som skriver fram visuelle bilder. Heller vil jeg i denne masteroppgaven hevde at det dramatiske hos Vesaas står i slektskap med den politiske teoretikeren Hannah Arendt. I *Vita Activa* skriver Arendt om den greske tragedien:

Det som kommer til uttrykk i oppførelsen, er ikke i så stor grad selve handlingsgangen – den kan jo også gjengis i en ren fortelling – som det at de handlende personer er slik og ikke annerledes, noe skuespilleren fremstiller umiddelbart i det medium som er best egnet. Dette vil med henblikk på den greske tragedien si at både det allmenne innholdet i den historien som fremstilles og handlingsgangen uttrykkes av koret, som jo ikke etterligner noe. Dets utsagn utgjør stykkets lyriske sangpartier, mens den uholdbarheten til de personene som gjengir handlingen bare kan fremføres som en etterligning av den virkelige handlingen, ettersom den unndrar seg enhver form for generalisering og derfor enhver form for tingliggjøring og transfigurering til et annet medium. Derfor er faktisk teateret den politiske kunsten *par excellence*; bare her, i forestillingens levende forløp, kan menneskelivets politiske sfære transformeres dithen at den blir kunst. Samtidig er skuespillet den eneste kunstarten som har mennesket i dets forhold til omverden som eneste gjenstand⁵.

For Arendt står dramaet som det mest adekvate uttrykk for det mellommenneskelige liv slik vi opplever det i en fysisk virkelighet. I fremstillingen av det greske dramaet kommer fire aspekter ved denne virkeligheten til syne. Det første er koret. Koret uttrykker det allmenne innholdet i handlingsgangen. Slik står koret også for menneskets tankekraft, som Arendt andre steder benevner som *internaliteten*. Det andre er skuespilleren. Skuespilleren mimer hendelsesforløpet med kroppen, og er slik et uttrykk for den rent fysiske begivenhet som finner sted. I motsetning til koret som ofte forteller om noe universelt, forteller skuespilleren

⁴ Kjell Ivar Skjerdingsstad, *Usynlige bilder: sanselighet og identitet i Tarjei Vesaas' forfatterskap* (Dr. artes-avhandling: Høgskolen i Agder, 2006), 45.

⁵ Hannah Arendt, *Vita Activa: det virksomme liv*, overs. av Christian Janss, org. utg. 1958 (Oslo: Pax, 1996), 191-192.

om det partikulære og unike, om dette ene mennesket slik det nå engang er. Denne fysiske kroppen som befinner seg på scenen med andre, er del av det Arendt benevner som *eksternaliteten*. Eller, horisonten av mennesker tenkt i isolert ytre forstand. Heri ligger de to øvrige aspektene som er sentrale i Arendts virkelighetstilnærming. Mens koret ser skuespilleren og trekker ut mening av det som blir synlig, kan ikke skuespilleren se seg selv og heller ikke kjenne sin mening slik den er for andre. Derfor er skuespilleren i eksternaliteten avhengig av koret og dennes internalitet for å kjenne seg selv. Mennesket eksisterer slik i en diskrepans mellom ikke bare internalitet og eksternalitet, men også mellom ”jeg” og ”du”. Dette avhengighetsaspektet som dramaformen som sådan påviser er for Arendt selve begrepet på samfunnslivet i dets mest grunnleggende forstand.

Slik Arendt holder fast ved at samtlige av disse fire elementer er nødvendige som utgangspunkt for drøfting av samfunnsfellesskapet, er som nevnt kroppens sansning, kommunikasjonsbesvær, og ”den andre” ofte sammenfallende og avhengige elementer i Vesaas’ tekster. Det er dette som gjør hans tekster særlig virkelighetsnære; de har hele tiden for øye at mennesket er betinget av samvirket mellom bevissthet (koret), kropp (skuespilleren), ens eget begrensede synsvinkel (jeg), og andres supplerende perspektiv (du). Dette gjelder både Vesaas’ litterære form, og det syn på menneskeontologi tekstene kan hevdes å gi liv til. Jeg vil sette oss på sporet av denne form- og innholdsmessige dobbeltheten ved å tenke Vesaas’ tekster som skrevet fra et teaterpublikums plass: Dramascenen er et gulv med bakvegger og sidevegger. Gulvet omgis av mørke. I scenens lys spiller aktørene ut tilstander og hendelser. I denne utspillingen mot en mørk bakgrunn er aktøren en talende kropp. Denne talende kroppen er synlig som en avgrenset helhet, som en enhet av det fysiske og det intellektuelle. Spenningen, slik den kommer til syne for publikum, går ikke mellom kroppen og bevisstheten (slik det kanskje er vanlig å tenke om mennesket), men mellom den ene talende kropp og den andre talende kropp. Tekstene forteller lite om romanfigurenes indre sjelsliv; heller har de en sanselig form som viser fram romanpersonenes utveksling med omgivelsene.

Fra denne skriveposisjonen gjør samtidig et innholdsmessig syn på menneskets ontologi seg gjeldende. Så lenge skuespilleren – romanfiguren – ikke trer inn i lyset og gjør seg synlig for publikum – leseren –, er han eller hun som kroppslig og intellektuell enhet usynlig og ikke-værende. Men dette gjelder ikke bare skuespilleren. Også tilskueren i mørket er berørt av prinsippet. Teatersalens mørke er fredelig. Men i det vesaaske grep synes det å innebære noe for tilskueren, gjerne og ofte ubevisst, ubehagelig: Det er ikke tilstrekkelig å vende seg inn og å tenke for å bli tydelig og gjeldende for en selv. Det er ikke bare

skuespilleren som må og bør komme til syne som en talende kropp. Tilskueren, publikum – alle mennesker, står og faller med hvorvidt og på hvilken måte det er tilknyttet til det som er foran dem, eksternaliteten. Her er det et forfatterskap som vektlegger den enkelte, men samtidig rokker ved samtidens individualistiske doktriner.

Forutgående teorier om menneskenaturen

Det som særlig blir viktig ved fokuset på denne typen dramatiske form og innhold i Vesaas' tekster, er at det i stor grad skiller seg fra tidligere og ennå dominerende syn på menneskenaturen. I den sammenheng vil jeg kort vise til det innledende essay i *Den litterære kroppen*⁶, som gir en kortfattet oversikt over åndshistoriens syn på menneskets kropp, og slik danner et inntrykk av den tanketradisjon Vesaas skriver seg inn i.

Kristendommens syn på kroppen sentrerte om gjenoppstandelsen. Mens sjelen og ånden ble ansett som ”et Glimt eller en Gnist”⁷ av Guds egen, var kroppen regnet som utelukkende verdslig og styrt av materielle behov som burde tuftes. Derfor har den kristne skriftkulturen opphevet det ikke-kjødelige, med mål for øyet om å gi innsikt i hvordan kroppen igjen kan bli ”god”. Dette skillet mellom på den ene siden sjel og bevissthet, og på den andre siden kropp, ble videreført av den sentrale grunnleggeren for moderne filosofi, Descartes. ”Således er da dette jeg”, skrev han, ”det vil sige sjælen, ved hvilken jeg er det, som jeg er, helt forskjellig fra legemet”⁸. Utsagnet impliserer at kroppen som instrument og sansebaserte erfaringer er tvilsomme. Derimot kan det med visshet slås fast at det har funnet sted en tankeprosess og en systematisk analyse. Denne da nye og absolutte dualismen mellom kropp og bevissthet løsrev seg imidlertid ikke samtidig fra gudstro og dermed en tilnærming til mennesket som hellig. Descartes mente sjelens realitet var sikret i og med at det er mulig å ha en forestilling om en *fullkommen* Gud, altså om noe helt annet enn hva mennesket kan utlede av seg selv. Med fenomenologien ble denne *absolutte* dualisme mellom de ytre og de indre vilkår for mennesket opphevet. Edmund Husserl (1859-1938) opprettholdt et skille mellom kropp og sjel. Imidlertid gjorde han disse avhengige av hverandre ved å ikke snakke om kropp på den ene siden og sinnsliv på den andre, men om den fysiske kroppen, *Körper*, og den levde kroppen, *Leib*. Kroppens situasjon, eller det som kanskje bedre kan omtales som utgangspunktet for menneskenaturen, er at den både er en fysisk ting og bærer av det

⁶ Unni Langås, red. *Den litterære kroppen: artikler om kropp og tekst fra Edda til i dag* (Kristiansand: Høyskoleforlaget, 2005).

⁷ Ibid: 23

⁸ Ibid: 21

sanseapparat som iakttar egen fysiologi. *Körper* er et stabilt underlag for *Leib*, dvs. en fri og spontan sansning som inngår med den øvrige bevisstheten. Den andre store fenomenologen, Merleau-Ponty utvikler disse tankene ved å gi kroppen full forrang. Kroppen *lagrer* kunnskap gjennom erfaring som i neste omgang fører menneskets utveksling med omgivelsene. Denne kunnskap – til forskjell fra hvordan Husserl forestilte seg at persepsjonen inngår med bevisstheten – eksisterer ikke nødvendigvis for tanken. Dermed opprettholder også fenomenologien, i dens ulike modifiserte varianter, skillet mellom bevissthet og kropp. Så langt ser vi dermed at spenningsfeltet i vestlig filosofi fins i skillelinjene mellom to deler av mennesket.

Utover 1900-tallet har imidlertid det som er blitt omtalt som ”den etiske vendingen”⁹ blitt del av academia. I denne vendingen ligger det at i motsetning til den tidligere filosofiske drøftingen av menneskenaturen som noe mellom bevisstheten og kroppen, oppsto det med erfaringene fra 2. verdenskrig et behov for å forklare de måter mennesket formes og dras med av samværet med andre. Med Foucault og Levinas ble det innenfor ulike kontekster forstått at ”den Andre” er den sentrale størrelsen i det menneskelige liv. Vi er ikke suverene og bør ikke analyseres som selvstendige vesener. Derimot er vi avhengige av og utsatt for andre, både i form av deres intellekt og praksismåter. Med dette tenkes menneskenaturen å utgå fra skillet mellom menneskegrupper med forskjellige *språklige diskurser*, dvs. språk som er bærer av bestemte normer og verdier. I denne problemforskyvningen fra konflikten mellom bevissthet og kropp til påvirkningskraften mellom mennesker forsvinner tanken om at mennesket har en essens eller sjel.

Her er det grovt sett tre hovedlinjer her som danner den bakgrunn som Vesaas’ dramatiske poetikk avgrenser seg mot. For det første, i filosofien fram til Foucault er det dominerende perspektiv unilateralt. Det handler om mennesket, dvs. om menneskenaturen slik den viser seg i den enkelte. For det annet, og gjeldende for samtlige filosofiske retninger skissert ovenfor, går de filosofiske skillelinjer mellom kropp, sjel, og bevissthet. Selv om tenkerne innenfor den etiske vendingen retter fokuset på mellommenneskelig påvirkning, er denne påvirkningen språklig og altså intellektuell. Denne påvirkning tenkes dessuten å legge et ”lokk” på de rent kroppslige erfaringer. For det tredje, i den etiske vendingens fremstilling begrenses mennesket – kanskje mer eller mindre uintendert? – til så å si å være ensartet med samfunnet, hovedsakelig i form av enten psykologisk innpoding i barndom, eller i form av normer som stadig internaliseres. Vesaas prosa må derimot tenkes som et forsøk på å tenke

⁹ Hans Kolstad, Asbjørn Aarnes red. *Den Etske vending* (Oslo: Aschehoug, 2000).

menneskenaturen som sammensatt av *enheten* kropp, bevissthet, og språk, og dets *relasjonelle* status quo. Dette kan sies å kunne ut i et spørsmål om hva som er av avgjørende betydning i drøftingen av menneskeontologien: Å vektlegge skillet mellom bevissthet og kropp, eller å vektlegge skillet mellom mennesker?

Oppbygning

Masteroppgaven er inndelt i tre hovedbolker. I første bolk gjør jeg en lesning av *Fuglane*. Ledetråden er de moralske problemstillingene som gir seg i søskenforholdet mellom Mattis og Hege. Spesielt vil jeg fokusere på at Mattis og Hege har svært ulik språkføring. For å forsøke å finne ut av hva dette handler om, vil jeg lese *Fuglane* opp mot filosof Judith Butlers *Giving an Account of Oneself* (2005), en forelesningsrekke som på bakgrunn av det tyvende århundrets forståelse av mennesket som et språklig subjekt, tar avstand fra eldre, moralsk prinsipptenkning. Jeg vil forsøke å vise at Vesaas' beskrivelse av den språklige situasjonen mellom Hege og Mattis, utfordrer Butlers framstilling av maktforholdet mellom samfunn og enkeltperson. Det mest sentrale i lesningen er å undersøke på hvilke måter sansning kan tenkes å gå forut for språket, og å forklare den etiske betydningen av at denne sansningen kommer til uttrykk i språkbruken mellom mennesker. Jeg vil trekke veksler på Vesaas' biografi og samtidig for å begrunne at hans holdning kanskje vedrører vårt samfunn i Norge mer enn hva Butlers teori kan sies å gjøre.

Den andre bolken er teoretisk og drøfter litteratur ut fra romanpersonen men også kunstneren Mattis. Bolken er særlig et forsøk på å bidra til et emne jeg mener har vært underfokuset i norsk litteraturvitenskap, nemlig litteraturens etiske nytteverdi. Bl.a. vil jeg gjøre dette ved å redegjøre for den italienske samtidsfilosofen Adriana Cavareros fortellerbegrep, som står i direkte forlengelse av Arendts tanker. Hovedpoenget med å trekke veksler på Cavarero er at hun etablerer en måte å snakke om den "den andre" som setter fokus på et bestemt behov i alle mennesker, behovet for *gjenfortelling*, som samtidig fordrer et språklig ansvar mellom oss. Her kommer jeg tilbake til *Fuglane*, fordi jeg mener romanen viser at det språklige ansvaret Cavarero setter fokus på er viktig, men at dets begrunnelse ikke er nyansert nok.

Tredje bolk tar utgangspunkt i en lesning av "Tonen", et tekststykke fra *Båten om kvelden* som omhandler Vesaas' mor. Lesningen kan tenkes som en forsøksvis illustrasjon og utdypning av det litteraritet-begrep jeg foreslår i annen bolk. Jeg vil fokusere på en spenning som ligger i tekststykkets innhold, nemlig spenningen mellom moren som bilde (fotografi) og

moren som hun var gjennom dagliglivet. Denne spenningen vil jeg la ”diskutere” med Elizabeth Bronfens artikkel ”Det mest poetiske emnet”, som omhandler den språklige, kategoriserende ”diskursens” tendens til å sette kvinne, skjønnhet og død i sammenheng. Ved å vise hvordan Vesaas overskrider bildet vil jeg argumentere for at han er en forfatter som tilbyr et alternativ til den sedvanlige negative forståelsen av diskursen; den språklige diskursen kan i mange tilfeller komme til nytte for hverandre.

Takk rettes til veileder Ragnhild Evang Reinton og Anne Birgitte Rønning som har lest teksten underveis.

Del I: Sansning

”– Du skal tala til meg som folk”
(Tarjei Vesaas, *Fuglane*)

“The fact that we usually treat matters of good and evil in courses in ”morals” or ”ethics” may indicate how little we know about them, for morals comes from *mores* and ethics from *ethos*, the Latin and Greek words for customs and habit”
(Hannah Arendt, *The Life of the Mind*)

“How many ways are there of understanding this disjunction of life and discourse?”
(Paul A. Kottman, intro *Relating Narratives*)

***Fuglane* som drøfting av begrepet selv**

Tarjei Vesaas’ *Fuglane* dreier omkring søskenparet Mattis og Hege, som lever på landsbygda et sted i Norge. Hege forsørger seg selv og Mattis ved å strikke kufter, siden Mattis er ”evneveik” og ikke kan ta del i arbeidslivet. I bygda har Mattis derfor fått tilnavnet ”Tusten”. Hege og Mattis sitter ofte side om side ute på trammen. Mens Hege arbeider, funderer Mattis over sitt forhold til Hege, bygda, og naturen ikring han. Funderingen er ikke bare lystbetont. Mattis har oppdaget at Hege har fått grå hår, en oppdagelse som er etterfulgt av en knugende samvittighet: Det grå håret skyldes ham! Mattis antyder overfor Hege at en endring må skje, han må ta seg arbeid. Hege samtykker. Samme kveld legger et rugdetrekk seg over Hege og Mattis’ hus. For Mattis representerer dette en viktig endring, viktigere enn hans planlagte arbeidssøken – rugdas bane over huset er en god og vakker hendelse han og Hege sammen kan ta del i. Hege ser ikke dette. Derimot skynder hun stadig på Mattis om å ta seg arbeid. Etter to mislykkede forsøk i bygda gir Mattis seg til noe han kan klare bedre, å drive som ”fergemann” på innsjøen. Mattis ferger ingen over, utenom èn: Tømmerhoggeren Jørgen. Jørgen får leie rom hos søskenparet. Snart er Jørgen og Hege kjærester. Jørgen forsøker å lære Mattis tømmerhogst, samt å tåle det han er livende redd og går i skjul på utedoen for, tordenvær. Men hjelpen til selvstendiggjøring blir til en ny redsel i Mattis. Vil Hege tas fra ham? Drevet av denne frykten drukner han seg i ”fergebåten”.

Med sin inngående analyse av det vanskelige forholdet mellom to svært ulike romanpersoner, Hege og Mattis, kan *Fuglane* knyttes til moralske problemstillinger. Dette nedfeller seg i romanens parallelle framstilling av Heges ”dydige” handlinger, og den forfeilede kommunikasjonen innad i søskenparets forhold, som leder til Mattis’ selvmord. Gjennom dette hendelsesforløpet settes undersøkelsen av enkeltmenneskets sansning i forbindelse med et spørsmål om det ontologiske selvets forhold til språket. Undersøkelsen tar

form innenfor et todelt rammeverk: Mattis og Hege bor tett under samme tak. Imidlertid forstår verken av dem den andre. Samtidig kan en si at forfatteren rent narrativt ”favoriserer” Mattis, ved å gjøre denne romanpersonen til intern fokaliseringinstans. På romanens innholdsplan derimot, i ”bygda”, er det Hege som tillegges respekt og status.

Motsetningsforholdet er innvevet med forskjellen mellom Mattis’ særegne språkbruk, og et fast talemønster fra Heges side. Som i mange teorier som diskuterer subjektiveringsprosesser kan en si at dette vedrører forholdet mellom samfunnsmakt og enkeltperson. Ordet ”subjekt” kommer av latin *subjicere* og betyr ”kaste under”, eller også, ”det som ligger til grunn”. I tråd med dette blir forholdet mellom språk og selv i subjektiveringsprosessteorier forstått som en underleggelse. Språket skaper det grunnlag *subjektet* har for all forståelse. I *Fuglane* finnes et lignende maktforhold, men med en annen fremstilling. I romanens sidestilling av Mattis og Hege gjøres de til representanter for en verdisplid mellom, på den ene siden, et språk som er utledet av enkeltmenneskets sansning, og på den andre siden, et språk som er innforstått med rollemønsteret mellom mennesker. Gjennom gangen i denne spliden, hvor Mattis ender som tapende part, tilbyr Vesaas et alternativ til dette *subjekt*. Her vil jeg kort antyde at dette dreier seg om at det vesaaske selvet har en så stor grad av nærhet til sin egen sansning at det samtidig blir grunnleggende avhengig av andre. Gjennom analysen av søskenforholdet Mattis-Hege, vil jeg utdype dette synet på menneskenaturen og dets behov. Med dette vil jeg oppnå en mer nyansert framstilling av begrepet moral – hva det relaterer seg til og hva som faller utenfor, samt foreslå noen alternative begreper og prinsipper i forhold til dette.

”Kjernen”: Fuglane som fylde og rand

Denne utdypningen står i en naturlig forbindelse med romanens moralske spørsmål: Er Hege en god søster? På den ene siden skaffer Hege penger gjennom kufteproduksjon, holder huset i stand, sørger for mat på bordet. På den andre siden fører ikke Hege noen egentlig samtale med Mattis. Det verbale søskenparet imellom er begrenset av deres statusposisjoner. Hege identifiseres med mennesker som er ”skarpe”. Hun er den Mattis vender seg til med sine spørsmål – aldri er det omvendt. Mattis identifiseres med mennesker som ikke evner klare tanker, og både Hege og bygda svarer hans innledninger til samtale kort og avvergende. Samtidig er Hege alltid mild, hun sårer aldri Mattis direkte. I bygda karakteriseres hun som

”ei taper syster”¹⁰. Men i romanens avslutning fører Vesaas implisitt en anklage mot Hege: Mattis tar sitt eget liv. Dette presser et spørsmål frem. Har Hege skyld, eller ikke?

Mattis’ to navn leder rett inn i denne skyldproblematikken. Fortelleren navngir hovedpersonen allerede i romanens første setning: ”Mattis såg etter om himmelen var rein og skyfri i kveld, og det var himmelen”. Noe senere tenker Mattis: ”Dei kalla han for Tusten, og flirde når det var tale om han i samband med arbeid”¹¹. I det første sitatet beskriver fortelleren Mattis, et menneske med innfølelse i omverden omkring seg. Han ser og oppfatter nyanser i natur og mennesker. I det andre sitatet tenker Mattis på seg selv som ”Tusten”, et menneske som står utenfor det fellesskap det skulle tilhørt. Denne personen er arbeidsufør og unyttig. Vesaas’ strukturering av handlingsgangen omkring disse to navnene forteller at *Fuglane* ikke bare og nødvendigvis handler om den ”evneveike” ”Tusten” og søsteren Hege, slik historien går på det konkrete plan. For fortelleren ser noe som synsvinkelinstansen selv ikke får øye på: Der synsvinkelinstansen for seg selv og andre er bygdas ”tust”, erstattes han i fortellerinstansen med en person som er våken for omverden og med evne til å ivareta dens trekk med ord.

Billedlig kan romanens struktur tenkes som en kjerne som er fyldig inni, og har en tynn randkant rundt. Hege og bygda står på randen som omslutter kjernen, mens Mattis befinner seg inni, i det mest fyldige. Dette utdyper distinksjonen mellom Mattis og ”Tusten”. I romanen framstår ”Tusten” som den positivt gitte Mattis, den personen Hege og bygda ser fra sitt randperspektiv. Mattis selv er negasjonen av dette blikket, der bygdas synsrand ikke lenger rekker. I romanens vekslinger mellom disse kontrastfylte verdener ligger også Mattis’ sårbarhet: Enda så tynn og lite velfundert ”kanten” av Mattis er – randen som utgjør ”Tusten” – feiler Mattis gjennomgående i å nå ut til Hege og bygda.

Gjennom romanen støtter Hege seg til faste talemåter i hennes samvær med ”Tusten”. Dialogen er hovedsakelig preget av Heges forsøk på å iredesette Mattis’ misoppfatninger av omverdenen, vekke ham fra hans lange tankesprang, og oppmuntre ham til å ta seg arbeid. Hans framstøt møtes som oftest av samme knapphet – ”ikke gjer”, ”gjer”, ”sov no”, ”et no”, og lignende. Riktignok er disse korte imperativene fra Heges side forsøk på å oppdra ”Tusten” etter de prinsippene hun følger i sitt eget liv, og utviser slik et ønske om å innlemme han i det sosiale – men ønsket feiler fordi hun verken retorisk eller innholdsmessig noen gang tiltaler ”Tusten” på en måte som går ut over det hun antar er hans ”nivå”. Slik mister Mattis i denne dialogsituasjonen muligheten til å vise seg som nettopp Mattis. I annen del av romanen

¹⁰ Tarjei Vesaas, *Fuglane*, org. utg. 1957 (Oslo: Gyldendal, 1974), 68.

¹¹ Ibid: 11

– etter Hege har truffet Jørgen – tilspisser denne situasjonen seg. Med tanke på ”Tustens” beste krever Jørgen at han lærer seg å gå ute i tordenværet – Mattis’ største redsel i naturen –, og senere at han tar del i tømmerarbeid. Mattis står uten valg og må forsake ”fergebåt”-arbeidet hvor ”tankane [...] stråla greitt ned til årene i ein båt”¹², men mislykkes i skogen. På denne måten drives *Fuglane* fram av to vekslende bevegelser: Bygdas forsøk på å tilpasse seg og hjelpe ”Tusten”, og Mattis’ tiltagende desperate situasjon.

I romanen blir kommunikasjonsvanskene mellom Mattis og Hege en språklig refleksjon av skillet mellom kjernens fylde og rand, et gap som fører til at Mattis’ opplevelse av egenverdi går tapt. Morgen etter en kveld med rugdetrekket strever Mattis med ikke å snakke om rugda, som han vet Hege alt er trøtt av å høre om:

Mattis unte henne å bli med i det som han bar i seg no om stunder, men i blindskap skjøna ikkje Hege på det.

– Vent litt, Hege, det er *mangt* no.

– Fort då, sa ho.

– Så lite du veit om sommeting no.

Han sa det venleg og halvredd, han tala då med ein skarping.

– Ja du fortel det, svara Hege.

– Strek hit og dit, sa han.

– Og medan du søv, sa han.

– Kvar evige natt, sa han og runda av¹³.

Samtalen kan leses som emblematiske for store deler av tematikken i *Fuglane*. Denne tematikken dreier seg ikke nødvendigvis i en grunnleggende forstand om forholdet mellom en evneveik og et normalt menneske, men kan sies å gjenspeile strukturen i allmenne språksituasjoner. Med Mattis som evneveik kan situasjonen imidlertid settes på spissen og problemstillingen tydeliggjøres; den er forverret. Dette vil jeg først vise ved å gå nærmere inn på selve sitatet, og forsøke å koble det opp mot de moralske problemstillingene som går fram av *Fuglane*. Senere vil jeg utdype problemstillingen i forbindelse med diskusjonen av Butlers *Giving an Account of Oneself*.

De tre setningene som følger i rekke etter Heges knappe svar – ”Ja du fortel det” – antyder hvordan språkbruk er nært knyttet opp til den enkeltes opplevelse av identitet. Hvordan fungerer Mattis’ språk? Første setning – ”Strek hit og dit, sa han” – viser Mattis’ visuelle tilknytning til omverden. Rugdetrekket som går over huset setter igjen banespor på himmelen. Andre setning – ”Og medan du søv” uttrykker det Mattis umiddelbart forstår som manglende logikk i Hege: Hun velger å sove mens rugda fyller himmelen med vakre streker. I

¹² Ibid: 172-173

¹³ Ibid: 72

tredje setning – ”Kvar evige natt” – er spesielt ordet ”evig” viktig. Mattis kunne sagt ”kvar einaste natt”, eller bare ”kvar natt”. Men ved å bruke ordet ”evig” er det som om rugdas streker, fordi de kommer på ny og på ny, får særlig verdi. Det gir Mattis håp om noe stabilt og godt, som han og Hege sammen kan ta del i. Noe senere i romanen, når Mattis finner rugdas spor på en myr, får vi rede på hva dette dreier seg om: ”Og kva sa så fuglen, på sitt fine språk? / Mattis var ikkje i tvil. Det var om stort venskap. Prikk prikk prikk. Uendeleg venskap, tydde det”¹⁴. Dette dokumenterer tre ting ved Mattis. Oversetningen forteller om hva og hvordan Mattis sanser; om hans visuelle oppmerksomhet på omgivelsene. Undersetningen forteller om en type logikk som er å finne i Mattis; for det første inntreffer den spontant, og for det annet er den virksom overfor det som gjelder naturens og menneskers ytre væren og skiftninger. Følgesetningen forteller først og fremst om Mattis’ mest prekære behov, vennskap. Men heri ligger noe mer. For iblandet skildringen av dette umiddelbare behovet taler fortellerens innsikt gjennom, og gjør slik romanpersonen Mattis og rugda til en betraktning over vennskapets komponenter og betydning. Disse tre momentene – hva og hvordan Mattis henger seg ved omverden, hans spontane rasjonalitet, det i han som skaper forhåpninger – forteller om den *stemning* Mattis bringer med og som han kan tilføre fellesskapet. Etymologisk står *stemning* i forbindelse med *stemme* som i ”begynne å synge,” ”få til å klinge harmonisk, med riktig tonehøyde”, ”passe; være riktig”. I Mattis kan *stemning* betraktes som en riktighet i hans samlede observasjoner som Hege og bygda kan delta i dersom det blir hull på ”Tusten”-randen. Denne stemningen forteller at i *Fuglane* henger identitetsopplevelse sammen med språkbruk, fordi språkbruk igjen henger sammen med en sansemåte som er unik for hver enkeltperson.

Sammenhengen mellom sansning og språk nedfelles i Mattis’ språkføring. Når rugda som har gått i bane over søskenparets hus blir skutt, finner Mattis fuglen før jegeren. For seg selv stadfester han det som er hendt: ”– Lokk over. / – Ikkje meir. / – Bly i vengen”¹⁵. Der Hege og bygdas tale er lineær, knapp og informativ, formidler Mattis i større grad konkret og ”punktvis”. I stedet for å bruke det allmenne begrepet ”død”, sidestilles sanseerfaringene knyttet til *denne* død. Det sentrale er ikke hva som er skjedd og hvilke videre konsekvenser det har for Mattis. Fokus er erindringsbildet av rugdas lukkede øyelokk, den umiddelbare språkimpulsen når Mattis forsto at rugda var død, og den konkrete årsaksforklaringen – *blyet i vingen* – på døden. Språkbruken minner om kubistkunstnernes maleteknikk. Kunstneren tilnærmer seg ikke objektet som om det var enhetlig og likebetydende for alle. Heller utfoldes

¹⁴ Ibid: 74

¹⁵ Ibid: 82

objektets materialitet og vinkler, flere av de ting ved det en *kan* legge merke til. Denne kunstretningen understreker dermed at i *menneskeverden* er objekter aldri noe ”der ute”. De er omgitt av ulike stemninger som utgår fra ulike mennesker. Forskjellen mellom den kubistiske og en mer naturrealistisk kunstholdning belyser det moralske problemet som oppstår i motsetningen mellom Mattis’ og Heges språkføring. Mens Hege bruker språket til å informere om den naturlige verdens og hverdagens sammenhenger, samt hvordan Mattis må forholde seg til dem, bestreber Mattis, via det kubistiske språket, seg på å gi tilgang på sin stemning.

Anerkjennelse

Det fånytted i denne bestrebelsen står videre i nær tilknytning til romanens to drivende motiver: For det første og som antydnet over, Mattis’ forsøk på å få Hege til å ”se” rugdetrekket, forstå hans forestillingsverden, og for det annet, hans ønske om å ”skaffe til huset”. Det første motivet består i hovedsak av selvkonstituering og selvformidling, der Mattis – avsondret fra bygdas krav – utvikler sine egne tanker og språk, som han siden forsøker å formidle til Hege. Det andre motivet er preget av sammenligningen, der Mattis vurderer seg selv i forhold til bygda. Dette er særlig tydelig en dag Mattis har fått jobb på åkeren: ”Og no drog dei tre ifrå han på den ryggvende kanten, og gjorde her øyde og stusseleg [...] Ingen såg han, og tanke-villa øydela alle handgrep [...] Med ein rykk i seg såg han om ei stund korleis dei tre dukka opp over kanten att. Var dei alt der!”¹⁶. Gjennom vekslingen mellom formidlingssettingen og sammenligningssettingen peker Vesaas implisitt på sammenhengen mellom Mattis’ anerkjennelse og hans evne til å arbeide. Om en går med på at disse motivene styrer romanens gang, kan en framsette følgende hypotese: Den forfeilede selvformidlingen, og ”tankevilla [som] øydela alle handgrep” er nært forbundet. Før Hege forstår viktigheten av å anerkjenne rugdetrekket, forblir Mattis en ”tust” uten egenverdi, som stadig må sammenligne seg med andre for å vite hva han er verdt.

At denne innholdsmessige problemstillingen framstår så tydelig, skyldes fortellestemmens posisjon. I begynnelsen av *Fuglane* sitter søskenparet på trammen. Hege strikker; Mattis ser uavbrutt på skogen, og er midt i tanker når Hege avbryter han med spørsmål om hva han ser:

Han feste auga fort på syster si. Rare auga. Alltid var dei rådville, sky som fuglar.

- Eg ser ingen, fortalde han.
- Nei vel.

¹⁶ Ibid: 50-51

– Du er rar du, sa han, skulle eg sjå eitkvart kvar gong eg ser ikring meg – korleis ville her bli laga då? Då ville her bli fullt.
Hege nikka berre. Ho hadde då fått han attende liksom, og kunne arbeide vidare. Ho sat aldri gjerandslaus på trammen, som Mattis gjorde det, ho hadde kjappe strikkehender, og var nøydd til å ha det.¹⁷

I den første setningen bærer Mattis synsvinkelen, slik han alt har gjort i flere avsnitt forut for denne passasjen. I den neste setningen har Hege overtatt denne posisjonen. Hun ser Mattis i et fjernt og ytre perspektiv. Dette ytre perspektivet bærer ikke forventning om kontakt, øynene betegnes som ”sky som fuglar” – flyktende unna før hun får dem i nærsyn. For fortelleren – og leseren – forteller scenen om parallelle virkeligheter: Fuglene er det som i størst grad fanger Mattis’ sansning. ”Kjernesituasjonen” blir derfor her eksplisitt tragisk når Hege ved å henvise til Mattis’ skyhet – ”som fuglar” – ser seg fornøyd med å ha ”fått han attende liksom”, og dermed kan fortsette arbeidet.

Fortellestemmens kontrast mellom direkte innsyn i Mattis’ sjelsliv, og mer refererende framstilling av Hege, gir likevel ikke *Fuglane* preg av større sympati for Mattis enn for Hege. Fortellestemmens posisjon i romanens åpning er viktig i denne sammenheng. I løpet av de aller første kapitlene forstår en at Heges indre er preget av konflikt gjennom innskudd av små setninger som: ”Kva skulle ein gjera med detta umogelege? Det ville breste for henne av og til –”¹⁸. Fortellestemmen forlater imidlertid raskt denne posisjon, for helt og holdent å la sine beskrivelser utlede fra Mattis’ indre perspektiv. Alt Hege gjør fra midten av romanen og ut, skildres nøytralt og refererende, hennes tankeliv er fjernt. Likevel gjør her de første kapitlenes små drypp av sympatiske kommentarer sin virkning – leseren vet at Hege befinner seg i ”detta umogelege”, og at alle hennes ord og handlinger samtidig bærer med seg og skjuler dette. Likedan som det Hege ser av Mattis er en bror som stirrer tomt ut i lufta, uten å kjenne den rike verden dette blikket bærer med seg, ser Mattis i Hege og hennes arbeid kun kjedelig rutine.

Hvorfor denne situasjonen utarter og ender i Mattis’ selvmord, kan sies å få en filosofisk begrunnelse i Arendts *Vita Activa*, når hun sirkler rundt det hun oppfatter som den grunnleggende drivkraften i mennesket:

Uten ulikhet, det at hver enkelt person er absolutt forskjellig fra alle andre som lever, har levd eller kommer til å leve, hadde vi ikke hatt behov for verken språk eller handling for å kommunisere; et tegn- eller lydsspråk ville ha vært tilstrekkelig for i nødsfall å kunne meddele våre helt identiske behov [...] et liv uten tale eller handling [...] ville bokstavelig talt ikke være noe liv mer, men en død som var strukket ut i hele menneskelivets lengde. Det ville ikke lenger tre frem blant mennesker, men kun merkes som noe som svinner hen¹⁹.

¹⁷ Ibid: 11

¹⁸ Ibid: 9

¹⁹ Arendt, *Vita Activa*: 176-177

For Arendt svarer menneskets språkevne ikke til det praktiske livets anliggender, men til det at hvert enkeltmenneske som følge av dets unikheter har en instinktiv driv mot å gi seg selv til kjenne. Uten denne tilkjennegivelsen er det for mennesket heller ingen livsfølelse.

Menneskets fremste drift er dermed behovet for ”selvavsløring”. Med denne begrunnelsen av språket blir det også mulig å tenke at Mattis’ situasjon ikke ganske enkelt er situasjonen til en evneveik. Heller har evneveikheten moralske implikasjoner.

Språk, makt, og moral

Judith Butlers forelesningsrekke *Giving an Account of Oneself* har utgangspunkt i en lignende problematikk som ”kjernestrukturen” i *Fuglane* skisserer: Manglende kunnskap om den andre gjør ofte moralske prinsipper ubrukelige. Og også i likhet med *Fuglane* forbinder verket en forståelse av det språklige mennesket med etisk drøftning. Mens Butler og Vesaas altså forholder seg til samme hovedlinjer, kan deres standpunkter hevdes å være nokså forskjellige. Her vil jeg se på noen punkter hvor Vesaas korrigerer Butlers tenkning.

Utgangspunktet for Butler er å avvise det enhetlige og selvstendige mennesket som tenkningen tradisjonelt har tatt for gitt. Forelesningsrekkens retningsgivende spørsmål gis i tittelen: Kan enkeltmennesket gi en redegjørelse for seg selv – av sine handlinger og bakgrunnen for handlingene? I første del av besvarelsen vender Butler seg til Foucaults kritiske teori. Foucault bygget videre på Nietzsches oppfatning av at menneskets grunnleggende aggressive natur gjennom straff-institusjoner omdannes til selvrefleksivitet, slik at aggressiviteten vender tilbake mot det som dårlig samvittighet. Imidlertid fjernet Foucault det aggressive elementet fra dette perspektivet og merket seg kun at menneskets refleksivitet utgår fra det historiske og sosiale rammeverket det befinner seg i. I Foucaults arbeider står særlig begrepet *diskurs* sentralt. Dette innebærer at de sosiale strukturene av regulering og kontroll nedfeller seg i ubevisste regler for det språket mennesket benytter seg av. For Butler danner dette utgangspunkt for en teori om *språklig adressering*. Her forbindes Foucault med Hegel. Som i hans øvrige filosofi er forholdet mellom enkeltmennesker hos Hegel også bestemt av det dialektiske: *Anerkjennelse* – her forstått som den selvreddegjørelse Butler er opptatt av – gis aldri unilateralt. Dette er fundert på synet om at menneskers bevissthet strukturelt sett er like. Dermed kan den enkelte bevissthet ikke skille seg ut i kraft av seg selv. Heller må det ene menneskets bevissthet tenkes implisert i den andres handlinger: “Each sees the *other* do the same as it does; each does itself what it demands of the other, and

therefore only does what it does only in so far the other does the same”²⁰. Menneskets bevissthet er grunnleggende kappende med andre. I og med denne kappstriden er det hegelienske subjekt rotfestet i det som er utenfor det selv. Alltid endres det gjennom møtet med andre og anerkjennelse blir slik den prosess der en blir en annen enn en var, ute av stand til å vende tilbake. Det Hegelienske *selv* kommer slik til kjenne i kraft av en konvensjon eller en norm det selv ikke er opphav til. På bakgrunn av dette understreker Butler at ”vi” aldri er en dyade, dvs. to enheter som kan behandles som én: Selvets utveksling med den andre er betinget og mediert av språket, konvensjoner, og normer som går ut over perspektivet til disse to. Dermed blir det tydelig at det som gjør anerkjennelse mulig ikke bare er kunnskap om eller gjenkjennelse av ulike type evner hos en selv eller en annen. Forut for dette må en ”stole på” visse kriterier for hva som til enhver tid vil være gjenkjennelig ved *selvet*. I Butlers fortolkning kan dette ses på som det punkt der Foucault supplerer Hegel. Det endrende møtet med den andre er omrammet av et språk med normer for hva som vil og ikke vil konstituere gjenkjennelighet. Det er aldri alt ved den ene som setter seg i den andre, den andres spor er alltid også et spor av det språklige, normerende mellomledd. Dette har betydning for hvordan vi må forholde oss når vi bedømmer andre:

[...] for judgment to inform the self-reflective deliberations of a subject who stands a change of acting differently in the future, it must work in the service of sustaining and promoting life [...] In a real sense, we do not survive without being addressed, which means that the scene of address can and should provide a sustaining condition for ethical deliberation, judgment, and conduct²¹.

Det formende grunnlag for subjektet er adresseringen. Denne forståelsen underbygger Butler ved å referere til psykoanalytikeren Jean Laplanche. For Laplanche utgjør andres adressering en overveldning, en uregjerlig opplevelse av det gåtefulle og uutgrunnelige. I mennesket svares denne overveldningen av underbevisstheten som et forvaringssted, som gjør befestningen av et ”jeg” mulig. Med andre ord kan en si at det virkelige – det overveldende ved andres adressering – holdes på avstand gjennom et ”jeg” muliggjort av et entydig språk som bærer det paradoks at det i likhet med underbevisstheten er et produkt av det mellommenneskelige. Det er aldri samsvar mellom den egentlige situasjon mennesket befinner seg i og språket. Språket er mer en beskyttelsesmekanisme som skaper fiktive ”jeg” i menneskene. Det er i tråd med dette dialektiske og språklige selv som altså ikke er en *virkelig* enhet, at domfellelsen må ta form. Enkeltpersoner kan aldri stå til fullt ansvar for sine handlinger. På linje med dette kan selv dommen over andre – dersom den tar riktig form –

²⁰ Sitert Judith Butler, *Giving an Account of Oneself* (New York: Fordham University Press, 2005), 27.

²¹ Ibid: 49

utvikle livet til den anklagede. Dette fordi det ligger i selvets eget prinsipp at det blir selv-refleksivt og får evne til sosial anerkjennelse, både av seg selv og andre, gjennom språklig eksponering.

Addressering omfatter ikke bare en språklig utsatthet. Begrepet forholder seg også til den kroppen som går forut for menneskets aktive forsøk på redegjørelse for seg selv. Som alt påpekt springer menneskets opplevelse av identitet og tilhørighet fra bruken av pronomenet ”jeg”. Dette ”jeg” tar avstand fra en primær tilstedeværelse, som refererer tilbake til barndom. Spedbarnet blir berørt, beveget, matet, skiftet på, lagt i seng. Disse fysiske tilstøtene setter taktile tegn i barnet som også kommuniserer, selv om denne ikke går via vokal. Butler refererer igjen til Laplanche, som er opptatt av barnets oppfattende og motoriske åpning mot verden. Barnet må være åpen overfor omverdenen for å tilpasse seg dens betingelser og slik sikre seg sine grunnleggende behov. Denne åpenheten resulterer også i eksponering for seksualitet. Men denne eksponeringen er det på barnets stadium umulig å *tilpasse* seg, fordi spedbarnkroppen ikke på forhånd er bærer av en seksuell drift. Denne eksponering blir derfor det Laplanche benevner som en absolutt primær prosess. Dette innebærer at selv ikke drifter er reelle, biologiske størrelser. De følger derimot som en internalisering av andres gåtefulle, uutgrunnelige ønsker.

Butler benytter et sitat av Laplace som jeg tror oppsummerer adresseringens rekkevidde i Butlers egen tenkning: ”The problem, on our human level, is that the other does not have to be reconstructed. The other is prior to the subject. The other on the sexual level is intruding the biological world”²². Det menneskelige problem er at hver og en av oss er utsatt for overveldende språklige og kroppslige beskjeder. Språket legger grunnlag for hva mennesket kan gjenkjenne i seg selv, dvs. hva som til enhver tid er subjektet. Kroppslige berøringer bestemmer kroppens potensial for ulike livs- og dødsdrifter, som lyst, godhet, aggressjon o.l.

Av dette følger det for Butler at ”ydmykhet” og ”kritikk” må stå som prinsipper for etikken. Ydmykhet, for at den andre er språklig og fysisk berørt på måter verken den selv eller du kan overskue. Derav kritikk, av ens eget språk og praksisformer, for å skimte noen av de relasjonelle konturene rundt ens eget standpunkt, før en gjør seg opp en mening om den andre. Perspektiverende formulert: Vi kan ikke som f.eks. Kant hevder vite hva som er en rett moralsk handling på bakgrunn av en rasjonell og allmenn vilje. Dette er fordi moralske prinsipper utgår fra de adresseringer en utsettes for innen en gitt sosial kontekst. ”Ydmykhet”

²² Ibid: 73

og ”kritikk” nedfeller seg slik som en praksis om utsettelse, en utsettelse som gir en mulighet til å anerkjenne den andre som den andre, før en tar moralsk stilling.

Moralsk setting i *Fuglane*

Men er dette alt som kan sies om den andre, og som det er viktig å ta hensyn til? *Fuglane* bringer inn elementer i forholdet til den andre som går ut over hva Butler drøfter. Mot slutten av romanen befinner Mattis seg på stranden, hvor han fylles av mange tanker:

Der er lokk på lokk og stein på stein, men det kan aldri dekkast over.
Vassflata var vid, han såg utover. Han tenkte utydeleg: hjelp Mattis.
Kvifor!
Han rykte seg.
Nei nei, mumla han meiningslaust, og treiv årene.
Bly i vengen, tenkte han, og der er stein på stein, over auga²³.

Gjennom repetisjon av ordene ”lokk” og ”stein” hentyder Mattis – eller rettere: Den forteller som kjenner og reflekterer over Mattis’ *stemning* – ikke bare eksplisitt til steinen som er lagt over den døde rugda, men samtidig også implisitt til forholdet mellom han selv og Hege. Passasjen ”opsummerer” slik hovedproblematikken i *Fuglane*: Heges repeterende, vante fraser oppretter hindring for Mattis’ mulighet for å vise seg som Mattis, ikke ”Tusten”. Setningene som ligger som ”stein på stein” over Heges øyne, gjør imidlertid ikke at Mattis endres og av denne grunn forsvinner. Hans kropp fortsetter å henge seg ved, og hans ord fortsetter å beskrive, omverdenen med samme verdifølelse som tidligere. Men han har fått ”bly i vengen” fordi han ikke opplever at hans egen utveksling med omverden deles med andre.

Den fenomenologiske dimensjonen ved denne problematikken ligger hele tiden i bakgrunnen: Alles kropp står som en forlengelse av de perspektivene som er rettet mot den, samtidig som disse perspektivene ofte ikke sammenfaller med den enkelte kroppens eget blikk ut – en problematikk som *Fuglane* rent fortelleteknisk illuderer. Som leser sitter en igjen med opplevelsen av å kunne ha vært på den andre siden av historien om Mattis og Hege. En kunne ha vært Hege, en *er* Hege fordi en samtidig er Mattis, her med tanke på hans stemning som skaper en verden der Hege kun inngår som den utenfra sett skarpe og arbeidsføre. Altså: Samtidig som en lever gjennom og er avhengig av sin kropp for opplevelsen av identitet, er det nettopp denne kroppen som reduserer den andres mulighet for å bli sett slik denne opplever seg selv. Dette er innbegrepet på ”gapet” mellom mennesker.

²³ Vesaas, *Fuglane*, 155.

Mattis-tustens etikk

Fuglane setter spørsmålsteget ved om Butlers framstilling av *subjektet* i realiteten tar større høyde for den enkeltes forskjellighet enn moralfilosofi tuftet på et enhetlig menneskesyn. Hovedsakelig skyldes dette at Butlers *Giving an Account of Oneself* ikke tar opp i seg den mellommenneskelige språksituasjon slik framstilt i *Fuglane*, hvilket medfører at sentrale problemer faller utenfor Butlers problematisering av etikken. Her vil jeg forsøke å angi noen av disse problemstillingene ved å se på en passasje fra *Fuglane*.

I begynnelsen av *Fuglane* sitter Hege og Mattis på trammen. Mattis påpeker at Hege har fått grå hår, forstår med ett det sårende ved utsagnet, og bøter på skaden ved å rose Hege for å være ”knivskarp”:

Dermed fekk han atter bruke eit slikt ord som stod framfor han og lyste og lokka. Borte i leitet stod det fleir slike skarpkanta. Ord som ikkje var for han, men som han enda stal seg til å bruke, og som det gjorde godt å ha på tunga og som det kribla i skallen av. Dei var litt farlege alle saman²⁴.

Mattis’ refleksjon over ordvalg speiler søskenparets forhold som er preget av stor språklig varhet. Denne varheten innebærer at både Hege og Mattis har bestemte språkføringer overfor hverandre: Uttrykk som er den enes, og uttrykk som ”tilhører” den andre. Idet Mattis benytter ordet ”knivskarp” stiller han seg indirekte i de intelligentes posisjon, Heges posisjon, ved å ha tatt seg retten til å avgjøre hvem som er et kjapt hode og hvem som ikke er det. Hendelsen er imidlertid sjelden. Gjennom romanen dominerer språkføringenes grenser, da det opprettholder det stabile og håndterlige rollemønsteret dem imellom. Av denne grunn oppleves det farlig for ”Tusten” å gå ut over hans angitte rolle. Denne stille tilpasningen mellom Mattis og Hege relaterer til tanken om *Fuglane* som bilde på en generell språksituasjon: I kjernens fylde, Mattis, styrer den *stemning* nedfelt i språket som skaper hans identitetsfølelse. Utenfor fylden er det bare satt av et på forhånd angitt rom for Mattis, ”Tusten”. Selv om ordet ”knivskarp” har en personlig kroppslig virkning på Mattis, er det altså ikke et *anerkjent* forhold – verken for bygda eller Mattis selv (!), hvilket jeg vil komme tilbake til i avsnittet ”offentlighet og sansning” – mellom ordet og ”Tusten”. Den narrative strukturen i *Fuglane* hevder slik det motsatte av hva som er tilfellet hos Butler. I følge Butler former språklig og fysisk adressering *subjektet*. Som nevnt, betyr *subjekt* ”det som ligger til grunn”. *Subjektet* kan slik tenkes som mulighetsbetingelsene for en persons handlingskraft, eller, dets politiske alternativer. I og

²⁴ Ibid: 13

med at subjektets mulighetsbetingelser skapes gjennom andres adressering, etableres en distanse til mangfoldet av de inntrykk kroppen er mottaker av. Inntrykkene blir dets "andre" uutsigelige instans. Kontrasten i fortellestemmens framstilling av Mattis og Hege derimot – der Mattis skildres gjennom fri indirekte diskurs, tidvis nesten monologisk, mens Hege er skildret i en distansert, indirekte modalitet – insisterer på at enkeltmennesket er alene om sin måte å relatere seg selv til verden på. Her er sansemåten bestemmende for *hvilke* inntrykk enkeltmennesket henger seg ved, som i neste omgang blir de bilder det knytter *opp til* ord og begreper – en umiddelbarhet mellom kropp og språk som ligger til grunn for det jeg har benevnt som *stemning*. I en slik tenkemåte kan enkeltmennesket lære, men ikke formes av den andres adressering. Mht. den språklige adresseringen fordi ordene er tomme skall eller irrelevante mht. konkret fysisk mening. Og mht. til den fysiske adresseringen fordi berøringer eller påførte praksismåter ikke forteller om opplevelsen av denne påføringen. Hva som er sansbart for den enkelte går slik forut for de språklige refleksjonene det siden gjør seg og som danner utgangspunkt for handling. Slik det f.eks. er en nøye sammenheng mellom Mattis' øyne som er rettet mot naturen, "tankeblinkene" som fanger relasjonen mellom hans selv og den, og den plutselige avgjørelsen om la seg synke på sjøen. I forlengelsen understreker dette at menneskets "andre" ikke er en skjult side i det selv skapt av overveldende sanseintrykk. Her representerer heller det "andre" et *annet* menneskes sansning, hvis antagelse om hvem en er, ikke sammenfaller med hvorledes en opplever seg selv. I lys av *Fuglane* ser vi slik at Butler kun tematiserer mennesket som "Tusten"-størrelsen. Menneskets handlinger er påført av andre. At kroppen bærer *potensielle* handlinger er utenfor hennes horisont. Det er denne horisonten Vesaas besitter. Her er det ikke språket *som sådan*, men den språklige *varheten* overfor den andre som setter begrensninger for muligheten til å være. Slik kan en si at "kjernen" uttrykker Mattis' lengsel etter å komme til syne som kropp i randen og randens språk. Denne forbindelsen mellom kropp, språk, og fellesskap danner utgangspunktet for Mattis-tustens etikk.

Den vesaaske forskjellen mellom "kultur" og "etikk"

Dette utgangspunktet, hvor hovedproblemet er at Mattis aldri eksisterer som kjerne, gir anledning til å drøfte Butlers prinsipper om "ydmykhet" og "kritikk" som utgangspunkt for etikken. Som vist hevder Butler med utgangspunkt i Nietzsche, Foucault, og Hegel at mennesket ikke er enhetlig. Hegel påpekte at enkeltmenneskets mulighet for å definere seg selv kun går via gjenkjennelse. Dette betyr at bevisstheten ikke har noen automatisk følelse

for seg selv – identitetsopplevelsen dannes i takt med at en ser at en er lik en eller flere andre. Hos Butler forbindes dette synet med Foucault, slik at selvet ikke bare tenkes å utgå fra gjenkjennelsen i selve møtet med den andre, men også av språkapparatet som medierer møtet. Videre trekker Butler veksler på Nietzsches påstand om at samfunnsmorale skaper selvrefleksjon: Det er normene som setter seg gjennom møtets språklige adressering som danner grunnlaget for selvbevisstheten. Fellesnevneren for disse fire er at mennesket tenkes formet og forsterkende av andre. Imidlertid, Butler vil ikke med tvilstrekkingen av det enhetlige mennesket åpne for moralsk nihilisme. I Butlers fremstilling av moralsk fordømmelse forklares dette:

Condemnation becomes the way in which we establish the other as non-recognizable or jettison some aspect of ourselves that we lodge in the other, whom we then condemn. In this sense, condemnation can work against self-knowledge, inasmuch as it moralizes a self by disavowing commonality with the judged²⁵.

Fordømmelsen utgår enten fra opplevelsen av en annen som ikke-gjenkjennelig, eller fra et behov for å avkaste noe i en selv på en annen. For, for det første er den andre er fremmed fordi han eller hun ikke i tilstrekkelig grad har fått adressere oss. Og for det annet, når vi *kan* fordømme en annen av en bestemt grunn, henger dette ofte sammen med at vi selv besitter et lignende aspekt – en kapasitet nedfelt i underbevisstheten som vi ikke ønsker å vedkjenne oss. Derved uttrykker den ubetenkte moralske fordømmelsen en benektelse av slektskapet mellom mennesker.

For at en domfellelse skal ha moralsk verdi kreves det at “kritikk” og “ydmykhet” er dens ledsagende prinsipper. For dersom en krever en fullestgjørende redegjørelse av den andre, av hvem denne er og hvorfor visse handlinger er begått, vil en gå mot subjektets eget prinsipp. I følge dette prinsippet blir subjektet til i takt med adresseringen som er en rekke hendelser. Derfor, når en i fordømmelsen angriper en persons handlinger, angriper en faktisk selve grunnlaget for subjektet. Den andre kan forstå at den er fordømt, men denne personen vil likevel ikke ha noen alternativ grunn å handle ut fra. Butler påpeker at denne erkjennelsen medfører en holdningsmessig ydmykhet. Ydmykheten vil åpne for en kritikk av de normene ens egen væren er gitt til, hvilket samtidig gir mulighet til å granske den andre. Ved å på denne måten la fordømmelsen vente motsetter en seg ikke den andres, og ei heller sin egen, videre utvikling som menneske. På denne måten vernes det om adressering som grunnleggende prinsipp og en positiv mulighet for subjektet.

²⁵ Butler, *Giving an Account of Oneself*, 46.

Slik *Fuglane* som tidligere vist stiller spørsmålstegn ved Butlers *subjekt*, stiller den spørsmål ved Butlers prinsipper om ”kritikk” og ”ydmykhet” som utgangspunkt for etikken. Som vist tidligere bunner konflikten i *Fuglane* i den språklige *tilpasningen* – Hege og Mattis har faste språkmønstre overfor hverandre. Betydningen av dette blir tydelig etter lynet har slått ned i en av de to ospetoppene som på folkemunn kalles Mattis-og-Hege. Mattis oppfatter det som et tegn, og uroer seg for hvem av søskenparet det kan gjelde. Han stanser en mann på veien som helst tenker på å komme seg hjem:

Karen hadde vel no tenkt på kven han hadde framfor seg, han skifte ut den tverre tonen [...] – Sei fort kva det er då, Mattis, eg er både trøytt og svolten, skjønar du./ – Eg veit ikkje korleis eg *skal* seia det, sa Mattis på livet, det kan ikkje gå fort! – Så kan vi vel la det skure, og kanskje tala om det ein annan gong?²⁶

Mannen tar hensyn til ”Tustens” behov for å komme med en av sine rare innskytelser, og kutter han derfor ikke tvert av. Men at ”Tustens” forskjellighet respekteres, og at en tilpasser seg den, innebærer ikke at den verdsettes: Karen griper første mulighet til å slippe unna samtalen. Tilnavnet ”Tusten” og egennavnet Mattis indikerer denne fallgruven: I en faktisk samtale er det kort vei mellom å ta hensyn til den andres formende bakgrunn – hvilket sted en lever, hvilke mennesker en omgås, hvilket språk en taler –, og å låse den andre til denne bakgrunnen. Gjennom bygdas tilpasning overfor ”Tusten” blir ”ydmykheten” Mattis’ fordømmelse, fordi den glemmer at hans sansemåte ikke svarer til det språk som verserer mellom ham og dem. Hos Butler, hvor subjektets forståelse av seg selv avhenger av ”de talemåtene subjektet griper til”²⁷, kan moralsk fordømmelse bare referere til konflikttilfeller med eksplisitt vonde utsagn. Den tar ikke høyde for tilfellet Mattis: Isolasjonen og ensomheten ved å bli adressert velvillig, men som feil person – nettopp fordi det på grunn av menneskets fysiske tilstedeværelse i verden ikke er noe nødvendig samsvar mellom ord, talemåter, grammatikk, og den enkeltes opplevelse av ha en identitet – en kjerne.

Denne kjerne-strukturen *Fuglane* fremholder i forbindelse med identitetsspørsmålet kan sies å implisere at Butlers moralske prinsipper ikke er av etisk, men av kulturell art. En kan kritisere sitt eget samfunns rammeverk av påbud, rettigheter, og praksismåter. En kan også være ydmyk med henhold til andre samfunns ordninger; ved å studere disse får en innsikt i det som har blitt ens egne selvfølgelige rutiner. Dvs., en kan unngå å fordømme andre grupper og deres levesett gjennom læring. Dette er kulturell toleranse, hvilket bidrar til

²⁶ Vesaas, *Fuglane*, 124.

²⁷ Guddal, Anne Helene. 2006: ”Det moralfilosofiske prosjektet i Judith Butlers Giving an Account of Oneself”. *Prosopopeia* 3: 73.

at et samfunn får et mer nyansert forhold til seg selv. Men bør denne målsettingen om kulturell kunnskap benevnes som ”etikk”? Må ikke etikken alltid diskuteres med utgangspunkt i diskrepansen mellom en selv og den andre, at ens stemning er forskjellig fra det andre umiddelbart kan se av ens ytre vesen – som det uttrykk ens ansikt har, de bevegelser en gjør, de oppgaver en utfører? Er ikke etikkens mål å få fylde og rand til å smelte sammen til en kjerne?

I forbindelse med disse spørsmålene vil jeg se på en scene der Mattis blir tilsnakket av et fremmed menneske i en bil:

– Gå ikkje midt i vegen, idiot! [...] – Det var på hengande hår, sa mælet i ruta opprørt. No kunne De legi der klistra, slik som De går og rotar. [...] Mattis slukte gassen og tumla vidare han òg – på yttarste vegkanten. Mattis skjøna at mannen ville sagt likeeins til kven det hadde vori, det vart ropt i redsle. Mannen var ein turist, han visste ikkje kven han tala til. Dette sa Mattis seg gong på gong, og kjende i det same korleis han sto i livd for hundre millionar av menneske som ikkje visste det minste om han. Der var som ei venleg skodd mellom dei og han. Det var godt å tenke på: uendeleg mange folk visste ikkje det minste om at han var ein tufs²⁸.

I redselen over nesten å ha kjørt ned et menneske roper mannen skjellsord mot Mattis. Mattis på sin side er like forfjamset som bilføreren: Åpent og direkte tilsnakkes han som idiot! For Mattis er hendelsen god. Til unntak fra alt dagligliv tiltales han på jevnbyrdig grunn og slik situasjonen krever, fritatt kategorien ”Tusten”. Hendelsen viser videre til drøftingen av Heges moralske status. Som nevnt i begynnelsen av oppgaven har Mattis og Hege en fast språkføring seg imellom, der Hege aldri tiltaler Mattis ut over det hun antar er hans nivå. Samtidig fremstilles Hege som en omsorgsfigur – av bygda karakterisert som ”ei tapper syster” – som holder broren i live. Slik er Hege både forbundet med det lineære språket som irettesetter og veileder ”Tusten”, og med ivaretagelsen av livsnødvendigheter. Denne dobbeltheten ved Hege gir et perspektiv på Butlers *Giving an Account of Oneself*. Butler fremstiller språket som normbefengt og førende for subjektets mulighetsbetingelser. Som vist blir dette synet problematisk i forhold til *Fuglane* fordi det ikke innfanger distinksjonen mellom et lineært og et kubistisk språk, hvor førstnevnte refererer til Mattis-kjernens rand, og sistnevnte til Mattis-kjernens fylde. I tilknytning til den refererte bilscenen utdypes dobbeltheten ved Hege på en måte som kommenterer dette manglende skillet hos Butler. Som romanfigur er Hege knyttet til Mattis-kjernens rand, ”Tusten”. Hun representerer bygda fordi hun er rettet mot det arbeidet som ivaretar livsnødvendighetene, er godkjent som ”tapper” søster, og taler det lineære språk. I *Fuglane* er slik det lineære språket knyttet til livsoppretholdelse, eller også, de behov menneskekroppene innenfor et geografisk område

²⁸ Vesaas, *Fuglane*, 68.

har til felles. Under dette lineære språket fins Mattis' kubistiske språk, som viser tilbake til hans kropp alene. Med dette kommer Butlers sammenblanding av "kultur" og "etikk" til syne. Som sagt hevder Butler at med "ydmykhet" og "kritikk" som prinsipper for etikken vil den andres liv og utvikling ivaretas. Men som *Fuglane* illustrerer i scenen der Mattis stopper en mann på vei hjem, motvirker ikke "ydmykhet" og "kritikk" i praksis, i forhold til selve samtalesituasjonen, moralsk fordømmelse. Mannen tar høyde for "Tustens" evneveikhet og kan raskt skynde seg videre hjem. Etter det lineære språkets kriterier er Mattis forstått og ivaretatt. Etter det kubistiske språkets kriterier roper fylde fremdeles om å komme til syne. Slik bygda med sitt lineære språk sørger for Mattis' rent kroppslige behov, kan en si at området Butler behandler, begrenser seg til de måter ulike kulturer ivaretar de livsnødvendigheter som er felles for alle innen et geografisk område. Dette fordi det hos henne ikke finnes noe betydelig skille mellom språk og fortolkning av språk. Når det på denne måten ikke skilles mellom kultur og etikk som begrep, forsvinner også skillet mellom hva menneskekropper har til felles, og den sanselige ensomheten som påvist i *Fuglane*. I Butlers forståelse former kulturen mennesket. I *Fuglanes* forståelse tar bygdekulturen vare på Mattis' kropp, som en stabil ramme omkring den nyhetskarakter hans fylde bringer med seg. Sagt annerledes, Butler forholder seg ikke til forskjellen mellom å tilhøre en kultur, og å føle seg hjemme i kulturen. Noe annet blir det derimot med sjåførens benevnelse av Mattis som "idiot". Med navnekallingen setter sjåføren seg selv og sin situasjon – ikke "Tusten" og hans nivå – som betingelse for tiltale. Gleden i Mattis svarer til dette: At en første betingelse for at fylde skal kakke hull på randen er til stede.

"Vekstskålen"

I forlengelsen av dette kan Mattis-tustens etikk, mht. de parallelle språkføringene i romanen, tenkes i lys av en vekstskål der likevekt er ensbetydende med Arendts begrep om "selvavsløring". Først vil jeg forklare vekstskål-metaforen nærmere, for så å vise hvordan dens problemstillinger knytter seg til Arendts tenkning. Ved romanens åpning står Mattis og Hege på hver sin skål, i relativt nær sikhøyde med hverandre. Samtalene dem imellom er velvillige. Når rugdetrekket legger seg over søskenparets hus er det for Mattis tegn om at endringer vil skje i livet hans. Dette er utløsende for at han i sjette kapittel av romanens første del begynner å bryte med det faste språket søskenparet imellom. Dette skjer i forbindelse med Heges avvisning av å bli med ut og se rugdetrekket: " – Går det her så går det her, tok han oppatt

støkt. Og du skal vera knivskarp?”²⁹. For det første benytter Mattis her ord som ikke er ”Tustens”. For det annet tar Mattis rollemønsteret han inngår i – hvor Hege er den skarpe som ”vet” – opp til konfrontasjon. Betydningen av denne utviklingen i språkføringen kan forstås i lys av forfatterens utheving av en viss type setninger: *Du mitt nebb imot stein, Hitom vinden er det stilt, Kvifor er det slik det er?, Flate steinar er til å sitje på, Den eine er så og den andre er så*. Felles for setningene er at de dreier omkring Mattis’ *stemning*. Disse stemningssetningene er umiddelbare ”tankeblink” som verken Mattis eller andre rår med. Mattis sitter på trammen og tenker på sin egen udugelighet når *du mitt nebb imot stein* slår ham. Slik det er umulig for en fugl å få seg mat når den pikker mot stein, er det for Mattis umulig å arbeide når han befinner seg blant bygdefolk. Setningen *Hitom vinden er det stilt* refererer likedan til en dobbel situasjon. Her sitter Mattis igjen grunnende på trammen, med tankebilder der han ser Hege gå fra ham. Samtidig skimter han noe som siler mellom trærne i skogholtet, til tross for at det er vindstille. Denne lokale vindstilla gjelder også for ham selv: Mattis fornemmer faren for at Hege i den distanserte fremtiden kan forlate ham, men akkurat nå er han unndratt konkrete tegn på dét. Disse tankeblinkene som både refererer til Mattis selv og innfanger naturen, kan tenkes som en type indikator på meningen med eller betydningen av det kubistiske språket. Mattis’ tankeblink, som verken han eller andre rår med, skildrer hans egen situasjon samtidig som de tar vare på naturen. Denne dobbeltheten ved tankeblinket ”begrunner” Mattis’ behov for det kubistiske språket: Fordi tankeblinket er noe Mattis ikke rår med, forteller de all rasjonalitet og selvforståelse har en sanselig bakflate i noe som *gir seg* som verdier for en i omgivelsene. Og slik tankeblinket samtidig skildrer Mattis’ situasjon som de tar vare på naturen, formidler han sin egen ufrivillige sansemåte i sin språkføring. Eller, med det kubistiske språket tar Mattis vare på naturen i seg selv. Det problematiske i forholdet til Hege, og Mattis’ konfrontasjon med henne, står altså i en tekstlig nærhetsrelasjon til refleksjoner over språket. Her setter fortelleren oss gradvis på sporet av hva som gjør søskenforholdet vanskelig. I begynnelsen av romanen tar dette form bare som impulser som slår Mattis løst: ”Om han no sa slike ting for henne? Nebb imot – ho ville ikkje skjøne”³⁰. Etter hvert kommer det mer konkrete forslag: ”For det er *der* det sit, med Hege. Ho føder meg året rundt”³¹. Til slutt begriper Mattis det egentlige problem: ”Mattis unte Hege bli med i det han bar i seg no om stunder, men i *blindskap* skjøna ikkje Hege på det”³². Denne kritikk av blindskap består av to plan, det ene tilhørende Mattis, og det andre tilhørende fortelleren. For

²⁹ Ibid: 27. Min utheving.

³⁰ Ibid: 11

³¹ Ibid: 20-21

³² Ibid: 72 Min utheving

Mattis gjelder blindskapen simpelthen hans sansemåte, som mediert av språket kan omtales som hans *stemning*. For fortelleren omhandler sansemåten, språket, og blindskapen noe større. For Hege, den skarpe, har ikke ører for Mattis' kubistiske språk. Hun klarer opp med husholdningen og det som rasjonelt resonnert er nødvendig. Likeledes vurderer hun Mattis i forhold til hans viljestanke, dvs., hvorvidt hans prosjekter er konstruktive. Men som nevnt tidligere, så lenge ikke Hege anerkjenner rugdetrekket, ødelegger tankevilla for Mattis alle arbeidsforsøk. Med dette innfører fortelleren en passiv, umiddelbar forbindelse mellom sansning og intellekt som sammen utgjør noe en kan kalle en "kroppsbevissthet". Med dette menes ikke en bevissthet om kroppen, men at bevisstheten er hva kroppens sansning gir den. Som romanperson er Mattis talsmann for denne naturlige tanken og betydningen av dens anerkjennelse. For det situasjonen mellom Hege og Mattis viser, er at før kroppsbevisstheten kommer til sin rett i nære relasjoner, finnes det ikke overskudd til arbeid for fellesskapet. Mattistusten henger fast i *formidlingsforsøkene* og *sammenligningssettingen*. Eller, fordi Hege ikke har horisont for at bevissthet ikke bare er rasjonell tanke, reduserer hun Mattis' mulighet til å ha og utvise nettopp dette sistnevnte. Det er denne blindskapens vedheng Mattis med sitt kubistiske språk forsøker å unngå. Taleendringene som rugdetrekket utløser, kan dermed både bevissthets- og samfunnsmessig tenkes som en begynnende uthulling av Mattis-kjernens rand. De avskallede randbitene letter Mattis' vektskål. Tilvente talemåter fjernes og Mattis' kubistiske språk står tilbake. Det er en invitasjon fra Mattis til Hege om å dele sikhøyde – om å minske begge parter sanselige ensomhet. Dette forteller om et *selv* som i motsetning til det psykoanalytiske som er rotfestet i fortiden og avhengig av forklaringen av fortiden, mer enn noe annet behøver å bli synlig i nåtiden for å fungere. Innfanget i strikkearbeidet griper imidlertid ikke Hege betydningen av denne invitasjonen.

Behovet for et trygt språk

Står Hege til ansvar for sin blindskap, slik at hun dermed kan sies å ha skyld i Mattis' selvmord? For å drøfte dette spørsmålet vil jeg se nærmere på en tenker som kan representere et alternativ til Butler, den selvbenævnt "politiske teoretiker" Hannah Arendt. I hovedverket *Vita Activa* skiller Arendt skarpt mellom tre livssfærer for å isolere det virkefelt hun ser som spesifikt menneskelig. "Arbeid" omfatter de oppgaver som er knyttet til livsoppretttholdelsen, og som mennesket har til felles med dyr. "Produksjon" refererer til fremstillingen av gjenstander, noe det enkelte mennesket kan gjøre på egenhånd, og som blir stående etter dette menneskets levetid. "Handling", derimot, angår ikke direkte menneskets kroppslige behov,

finner aldri sted der et menneske er alene, og går ikke ut over de involverte menneskenes levetid. Denne forståelsen av handling utleder Arendt av ordets etymologi:

[...] ”handling” både på gresk og latin – til forskjell fra de nyere språkene – ble uttrykt ved to helt forskjellige ord, som riktignok hadde en viss sammenheng med hverandre. De to greske verbene *arkhein* (å begynne, føre an og, senere, befale og beherske) og *prattein* (å føre noe til ende, utrette noe, fullføre det) tilsvarer de to latinske verbene *agere* (sette i bevegelse, føre an) og *gerere* (med grunnbetydningen å bære; senere antar det i likhet med *prattein* betydningen utføre, bedrive, fullføre). I begge språkene deler med andre ord handlingen seg i to klart adskilte deler eller stadier: noe påbegynnes eller settes i bevegelse av én som fører an, hvorpå mange iler til, nærmest for å hjelpe å drive det påbegynte videre og fullføre det³³.

Til forskjell fra dagens umiddelbare forståelse av begrepet, ble ”handling” i den antikke verden aldri knyttet til hva enkeltmennesket kan utrette alene. Begrepet var relasjonelt og temporært: Det anga den forbindelse mellom mennesker som oppstår når én må i kontakt med andre for å få noe gjennomført. Denne ”handling” eller forbindelse kom med:

[...] sitt strålende, ærerike lys som preger det offentlige og som i sin tur konstitueres av menneskelig samvær. Dette lyset er påkrevd for at handling og tale skal få utfolde seg fritt, dvs. for at de handlende og talende skal få tre frem samtidig med og ut over selve handlingen og talen³⁴.

Sitatet innreflekterer et sentralt skille i Arendts tenkning, skillet mellom menneskets *hva* og menneskets *hvem*. I motsetning til i arbeidets og produksjonens sfære, hvor en person er i direkte berøring med sitt virke, oppstår det under ”handling” nødvendigvis et mellomrom. Dette utspennes mellom en persons intensjon og den mening disse intensjonene får blant andre. Denne på forhånd uoverskuelige meningen ”løsner” menneskets *hva* fra menneskets *hvem*. Der enkeltmennesket forstår seg selv ut fra bestemte mål, viser det seg i det ytre et *vesen* som ikke synliggjør noen av disse målene, men som like fullt er umiskjennelig for andre. I denne umiskjenneligheten eller gittheten består det offentliges ”strålende, ærerike lys”. Hva betyr det at offentligheten bringer med seg *lys*? For det første forsøker Arendts ordvalg å sette en standard for hvilken holdning vi inntar i det sosiale. Arendt understreker i den forbindelse at det sentrale for den spesifikt menneskelige sfæren, handlingssfæren, ikke er hvilke evner og kapasiteter enkeltmennesket har. Heller er dette virkefeltet så å si negasjonen av de kvaliteter et enkeltmenneske selv vet det besitter, og som det kan regne seg fram til på forhånd. For det uvanlige ved Arendt som teoretisk skribent, og som blir tydelig her, er til den grad hun tar de raske, utfølede blikkene mellom mennesker på alvor. Blikkene mellom mennesker er ubestridelige, og de skaper uforutsigbare meningsrom hvor intensjonene som

³³ Arendt, *Vita Activa*, 193.

³⁴ Ibid: 182.

oftest går tapt i tilfeldighetenes gang. Dette er en foregående betingelse mennesket har mottatt livet på. Identiteten til et menneske består slik ikke først og fremst av dets indre intensjoner, tanker, følelser –, men i de ytre tilfeldigheter et livsløp blant andre mennesker bringer. Sagt annerledes, grunnlaget for den enkeltes *unikhet* er ikke isolasjon, men samvær og samtale – Butlers tanke om *adresseringen* som enfoldiggjørende til tross. I Arendts begrepsapparat: ”politikk”. I denne arendtske forståelsen av politikk konstitueres mennesker gjennom å være sanselig eksponert for hverandre. Enkeltmennesket skiller seg ut i horisonten av andre, slik at et *hvem* trer frem i og med en gjensidig oppvisning der *differensen* mellom mennesker blir synlig. Heri består offentlighetens *lys*: At menneskets identitet først gir seg gjennom den ytre differens, hvor mennesket ikke måles etter hva det utfører, men etter hva det som vesen i seg selv tilfører menneskenes mellomrom.

Av denne korte innføringen skimtes forbindelser mellom Arendts utskillelse av ”handling” som det spesifikt menneskelige virkefelt og tematikken i *Fuglane*. Romanens kjernestruktur og den sanselige ensomheten tilknyttet denne kan sies å negativt tilsvare Arendts understreking av at det spesifikt menneskelige – offentlighetens lys og gleden det bringer – først oppstår i overføringssituasjoner mellom mennesker. Mattis’ tiltagende desperasjon er desperasjonen over kun å ha sitt virke og kun å vurderes ut fra arbeidets og produksjonens sfære, som er unilaterale og ikke et relasjonelt felt. I tillegg er det en likhet som gjelder synet på tankens begrensede nyttefunksjon. Hos Arendt tilfører som nevnt de utfølede blikkene mellom mennesker enkeltpersonen – i tillegg til dets evner til ”arbeid” og ”produksjon” – et *hvem*. Det sentrale i denne forbindelse er å merke seg at Arendt helt og holdent erstatter *internalitet*, dvs. tanker og følelser, med *eksternalitet*, altså det ytre samvirket mellom mennesker. Dette begrunnes i at samme hva mennesket selv hevder om sin identitet, vil det alltid være innfanget i en relasjonsvev av tilfeldigheter. Og lignende, samme hvor ofte en person ser seg selv i speilet, er det kun andre som ser det vesenet som trer mellom de øvrige vesener. Den indre vilje og tankekraft er slik underordnet eller utspilt av en form for mellommenneskelig fornuft.

Denne art underordning av tankekraften er den samme som gjør seg gjeldende i den overfor refererte ”tankevilla” Mattis er utsatt for under arbeidet på turnipsåkeren. Som tidligere nevnt, mht. til romanens kronologi sender Hege broren ut på arbeid like etter hun har avvist rugdetrekket. Dermed oppstår det en forbindelse mellom den forfeilede formidlingen av rugdetrekket og ”tankevilla” som er forårsaket av at Mattis heller enn å holde fokus på arbeidet, sammenligner seg selv med de andre arbeiderne. Her viser *Fuglane* at den tankekraft Hege savner i Mattis utgår fra henne selv. I søskenforholdet slipper Mattis’ kubistiske språk

aldri til, eller med andre ord, kroppsbevissthetens stemning anerkjennes ikke. Derav drives han ut i den sammenligning med andre som beslaglegger all potensiell stødige tanke. På et mer allmenngyldig plan forteller dette om mennesketanken: Likeledes som Arendt vil ha det, må den intellektuelle kapasitet nødvendigvis innrømme seg underordnet det jeg vil kalle den mellommenneskelige fornuft. Det er muligvis dette Mattis som ”evneveik” romanstørrelse tyder om. I brytningene mellom Hege og Mattis, det lineære språket og det kubistiske språket, drøftes forholdet mellom tankekraft og identitet. For i og med Mattis’ manglende anerkjennelse oppstår en usikkerhet som utmanøvrerer den gode arbeidstanken. Mattis’ usikkerhet støtter slik opp om Arendts imøtegåelse av positivisme. Fordi tankekraften alltid vil dreies i møtet med offentligheten, hviler den ikke i seg selv. Det er hva romanfiguren Mattis og det kubistiske språket tenkt som allmenngyldige størrelser svarer til – i motsetning til Heges lineære språk forstår: Det er en mellommenneskelig fornuft forut for muliggjøringen av rasjonalitet. Eller, et behov for den andres tilstedeværelse for at tanken skal kunne tenke godt.

Offentlighet og sansning

Selv om Arendt og *Fuglane* står nær hverandre mht. likestillingen av *internalitetens* og *eksternalitetens* betydning for selvet, tilfører *Fuglane* noe mer fordi den knytter problematikken direkte til en vurdering av ulike samfunnsoppgaver. I *The Life of the Mind*, et verk utkommet tjue år senere enn *Vita Activa*, er Arendt fremdeles opptatt av betydningen av enkeltpersonens fysiske status i menneskenes fellesrom. Her påpeker Arendt at de andre fungerer som en ”sjette sans” for enkeltmennesket. Nærmere bestemt, kun andre kan gi den enkelte bekreftelse på at dennes sansning stemmer. En slik sanseoverensstemmelse skaper fornemmelsen av virkelighet³⁵. Av perspektivene i *Vita Activa* og *The Life of the Mind* mener jeg særlig to ting er avgjørende for den arendtske identiteten. Det ene er muligheten for å etablere et selv gjennom andres hjelp, dvs. det Arendt omtaler som offentlighetens lys. Det andre er tilgjengeligheten til ”den sjette sansen” for å kunne nå virkelighetsopplevelsen. Arendt vektlegger altså to momenter ved det relasjonelle *selvet*, nemlig nødvendigheten av å komme til syne i handling og tale, og behovet for sansebekreftelse. Imidlertid forblir momentene perifere for hverandre. Det kan virke som om begge har vært sentrale for Arendts tenkning, men at de ikke har blitt uttalt og artikulert i sammenheng. Med Mattis, som strever med å formidle sitt kubistiske språk til Hege, skjer nettopp dette.

³⁵ Hannah Arendt, *The Life of the Mind – One: Thinking* (London: Secker & Warburg, 1978)

Selvets behov for offentlighetens lys og for sansebekreftelse blir forbundet gjennom Vesaas' kritiske blikk på samfunnets språkpraksis. Dette blir tydelig i en scene der Mattis samtaler med en bonde som har gitt ham arbeid på turnipsåkeren sin:

Denne teigen var styggeleg vid, syntest Mattis, ein såg ikkje enden på han, han runda seg over ein rygg og vart borte.
Mattis vende seg til mannen på garden og sa med uvilje i målet:
– Kva skal du med så mykje turnips?
Uvillig og uforståande stod han.
Alt no? før vi har byrja jamvel? sa mannen på garden. Det let meiningslaust, men for Mattis Tusten var der klar tale, og han dukka seg³⁶.

Avsnittet benevner hovedpersonen med hans to navn. Mattis Tustens spørsmål og svaret han mottar av bonden bygger ut betydningen av disse to navnene. Mattis ser jordstykket som folder seg ut mot horisonten. Det fyller hele synsranden; arbeidet vil beskjeftige bonden dagen lang. På dette vidstrakte jordstykket står han fremmed. Hva kan mengdene turnips tjene? Bonden griper ikke alvoret i undringen, men setter spørsmålet i forbindelse med at "Tusten" er arbeidssky. Benevnelsen "Mattis Tusten" forholder seg slik først og fremst til teigens utstrekning. I Mattis spørres det umiddelbart om den fylte horisonten, mengdene turnips, er verdt synet av rugdetrekk, sølvtrådene i søsterens hår, skumring over liene- ? Bonden imidlertid, "hører" ikke dette innholdet. Det er denne ikke-hørselen som etablerer betydningen av "Tustens" spørsmål: Er det mulig, på et eller annet vis, å slippe unna det strevsomme arbeidet?

Hovedpersonens to navn får således her en betydning som kommenterer samfunnets forhold til språkbruk. Dette utgår stadig fra Mattis' undring omkring den overfylte horisonten; bonden må bruke fulle dager på innhøstingen. Iakttakelsen sammenfaller med forfatterens fortelling om søskenparet som snakker utenom hverandre. I dette sammenfallet tematiseres forholdet mellom samfunnets orientering mot produksjon og vemodet knyttet til enkeltmenneskers sanselige ensomhet. I et videre perspektiv blir scenen slik en refleksjon over samfunnets prioriterte samtaleformer. Den uoverskuelige åkeren gror mer turnips enn Mattis på noe vis kan tenke seg er nødvendig. Denne "behovsetterprøvingen" misoppfattes imidlertid av bonden. Spørsmålet oppfattes ikke som en kommentar til hans livsprioriteringer, men som uvillighet til å arbeide. I Mattis er bondens respons derfor uten relevans: *det let meiningslaust*. Gjennom scenen ser leseren forbindelsen mellom Hege og Vesaas' kritiske blikk på samfunnsoppgaver. Samtidig som Hege riktignok *må* ta det krevende materielle ansvar for broren, blir den språklige forutsigbarheten mellom dem en hvilepute. Hennes

³⁶ Vesaas, *Fuglane*, 41.

taleform representerer ingen tvang, slik begrepet om *den språklige diskursen* foreslår, men en manglende bestrebelse. Heri ligger Vesaas' implisitte kritikk av Hege og i dette større perspektiv, fellesskapets språkføring. Riktignok er bondens produksjon av turnips nødvendig. Men i *alt no? før vi har byrja jamvel?* reduserer han Mattis-fyldens livsrom. Bondens fokus på produksjon har ført til at han ikke reflekterer over at språket bærer i seg verdiladete sansemåter – slik f.eks. Mattis knyttet bestemte bilder *opp til* begrepet ”død” –, uavhengig av om ordene vi uttaler er nøyaktig de samme. Dermed kan en si at han, Hege og bygda eksisterer i en verden der *stemning* ikke problematiseres – hvilket for øvrig også er symptomatisk for filosofien, hvor begrepet ikke er betydelig nok til å få plass i ulike standard oppslagsverk. Dette gjør dem i stand til å orientere seg mot livsnødvendighetshensyn. Turnips og arbeidet omkring det er fornuftig og livsbeskyttende. Men behøves *så mykje turnips?* Turnipsarbeidet beskytter nemlig ikke alt – det beskytter ikke Mattis. I den overfor refererte scenen fra stranden, der Mattis tenker tilbake på lokkene og steinene over den døde rugda, skriver *fortelleren*: ”Han tenkte utydeleg: hjelp Mattis. / Kvifor!”. Avsnittet samler forholdet mellom romanens kjernestruktur og de sentrale elementene i Arendts tenkning. Todelingen i *Fuglane* skiller mellom Mattis' selvopplevde fylde og bygdas observerte ”Tusten”. Denne todelingen ledsages av *tre* perspektiver: Heges og bygdas ytre, Mattis' indre, og fortellerens – som bryter gjennom Mattis' stemme. Bygdas blikk ser ”Tusten”, Mattis *lever* sin fylde men *ser* ”Tusten”, mens fortelleren ser og drøfter Mattis. Skillene bekreftes i dette avsnittet hvor Mattis tenker *utydelig*: hjelp Mattis. Det vitner om at Mattis, som riktignok *lever* sin fylde, ikke selv kjenner og vet hva fylden dreier seg om. Det ontologiske ved denne identitetsproblematikken er betegnende formulert av filosof Thomas Nagel i *The View from Nowhere*. Han tar utgangspunkt i motsetningsforholdet mellom menneskets subjektive synsvinkel og den objektive verden:

There was no such thing as me for ages, but with the formation of a particular physical organism at a particular place and time, suddenly there *is* me, for as long as the organism survives. *In the objective flow of the cosmos this subjectively (to me!) stupendous event produces hardly a ripple.* How can the existence of one member of one species have this remarkable consequence?³⁷

I dagliglivets vante gang er det å bli bevisst seg selv som en eneste del av den enorme fysiske og objektive utstraktheten både besnærende og forstyrrende. Det *virker* – til tross for at det slett ikke oppleves! – ”unaturlig” at en av verdens utallige fysiske komponenter er blitt privilegert med en følelse av ”meg”. Det som skildres her, kan sies å være den situasjon

³⁷ Thomas Nagel, *The View from Nowhere* (New York: Oxford University Press, 1986), 55. Min utheving.

Fuglane strukturelt illuderer. Selvets fylde, her selvets plasstaken, i den objektive verden faller utenfor vitenskapens kategorier; denne ”meg”-følelsen innfanges verken i behavioristiske, fysikalistiske eller lingvistiske tilnærminger til identitetsbegrepet. Knyttet til *Fuglane* mener jeg dette tar form som spørsmålet ”hva er det i en person som ivaretar sansningen?”. Dette er imidlertid et spørsmål som går langt ut over Mattis’ horisont og som derfor ikke angår den etiske problematikken i *Fuglane*. Det som her er av betydning er at den nagelske jeg-følelsen – jeget som tar voldsom plass tenkt i forhold til den fysiske utstrakthet den er del av – står i samsvar med Arendts vektlegging av behovet for biografien og sansebekreftelse, som igjen viser til *Fuglane*. For hva er Mattis’ problem? Jo: Mattis er utydelig for seg selv. Han besitter en *stemning* men har kun ord på seg selv som ”Tusten”. Han lever i en særegen sansemåte, men tror han er ”Tusten” og befinner seg i den samme (nagelsk objektive!) verden som bygda. Med Arendts termer kan vi si at han er gitt en sansemåte, slik livet gir tilfeldigheter, men at han ikke er gitt den avstanden biografien bringer. Dermed blir det tydelig hva fortelleren vet som er unndratt Mattis: Fortelleren kjenner Mattis’ observasjonsevne og ivaretagelse av det ytre i omgivelsene. Fortelleren vet at Mattis har en sansemåte som skiller seg fra Heges, og at hans tragedie er at han verken kjenner verdien av denne stemningen og at han ikke er tilført noen ”sjette sans”. Denne Mattis er ikke formet av eller ett med noen type *adressering*; hans problem er ikke at han er fordømt på grunn av sin annerledeshet. Mattis’ problem er at han er *subjekt* for sin egen sansning – han vet ikke, som nevnt tidligere, at ordet f.eks. ordet ”knivskarp” har en særskilt virkning på akkurat ham. Dette er også Vesaas’ kritikk av samfunnsfelleskapets språkbruk: Alt for sjelden gis det kubistiske språket som tematiserer sansning mulighet til å komme til overflaten. Derfor blir enkeltmennesker manglende den biografiske distanse som gjennom sammenligningen, *differens*, skaper en egenverdi utenom alle evner og kapasiteter.

Med dette stiller *Fuglane* enda et ledende spørsmål: Har Hege og bygda ikke også et ansvar for den som ikke føler trygghet i det samfunn som er bygget opp om produksjon? Og hva skulle dette ansvaret innebære?

Del II: Forfatter og holdning

Vesaas og estetikk-begrepet

Den kronologiske handlingsgangen i *Fuglane* har tragediens form, og romanen selv gir ingen konkrete svar. Imidlertid hevdet Vesaas som nevnt innledningsvis at *Fuglane* er en roman som vokste fram på over en 20-års periode. Jeg mener at mye av den tematisering av sansning og relasjon som finnes her er sentral andre steder i forfatterskapet, av hvilke noen også fremstår løsningsorienterte. Av denne grunn vil jeg nærme meg Mattis og ansvarsproblematikken indirekte, ved å drøfte hvordan Vesaas' litteratur kan karakteriseres og i forlengelsen hva dette forteller om hans holdning som forfatter. For å danne et utgangspunkt og sammenligningsgrunnlag vil jeg se på to fortolkninger som setter Vesaas' forfatterskap i forbindelse med estetikk-begrepet. Den første fortolkningen er fra Kjell Ivar Skjerdingsstads doktoravhandling *Usynlige bilder – Sanselighet og identitet i Tarjei Vesaas' forfatterskap*. I et avsnitt her refererer Skjerdingsstad til *Tårnet*, og dens fremstilling av et spedbarn som blir tatt hånd om av voksne:

”Det blir sagt ting til han. Ljod som han trur er ein ting som kan gripast i handa, når det blubbar i øyra hans. Han grip etter det. Alt han har lært, er at alt er hans”. Dette er greit nok når det gjelder et spedbarn, men for oss som er sosialisert inn i et språk, vil alltid de semantiske betydninger klinge med. Vi har lært at alt slett ikke tilhører oss; ord og syntaks er felleseie enten vi vil eller ikke. Likevel er det en taktilitet i språket, ikke minst i Vesaas' sitt³⁸.

Her er et skille mellom språket i barnets tilstand og i den voksnes. For barnet er språket umiddelbart kroppens eget, med hendene griper det ordene. For den voksne dominerer derimot språkets etymologiske og grammatiske arv. Språkets taktilitet, dvs. dets utføling av omverden, er blitt sekundær. Det uvanlige i Vesaas' forfatterskap er for Skjerdingsstad derfor nettopp taktilitetens forrang. Skjerdingsstad knytter videre denne taktiliteten til en ”dirr” Vesaas selv benevner flere steder i forfatterskapet, og som også kan føles i lesningen av tekstene hans. Dette kommer bl.a. til uttrykk i en tekst der Vesaas skildrer det å som ung bli konfrontert av andre, som Skjerdingsstad her kommenterer:

Dirren, selve den skjelvende erfaringen av å bli inntatt i verden og tatt opp i den, har alltid vært der, men aksepten for at dette ikke kan forstås, ikke kan gripes på noe annet nivå enn det selv, nemlig som en sansning av denne levende vibrasjonen i kroppen, gjør det ikke lenger nødvendig å flykte unna spørsmålene. Her skrives det fram en erkjennelse av at det er i persepsjonen eksistensen vibrerer eller har sitt grunnlag, og at dette grunnlaget ikke kan forstås utover det å være tilstede: ”Eg høyrer. Eg er til”³⁹.

³⁸ Skjerdingsstad, *Usynlige bilder*, 207.

³⁹ Ibid: 114

Den unge forsøkte som best å komme unna andres spørsmål om han selv. Forfatteren derimot, har akseptert og slått seg til ro med erkjennelsen av at identiteten består i kroppens sanselige dirr. Det er ingen mulighet for og derfor heller ingen nødvendighet av ytterligere forklaringer på ens ontologiske situasjon. I dirret er en i ett med omgivelsene på et vis som ikke gir rom for språkets iboende avstandskarakter. Denne nærheten jevnfører Skjerdingsstad med det japanske haiku-diktet, hvis trelinjede oppbygning og innhold ikke har annet formål enn å tjene som ikon, dvs. at signifikat og signifikant blir ett. Bildet er betydningen. Slik representerer Vesaas en metafysikkens og logosentrismens mot-tekst; han skaper en tekstlig formålsløshet som trekker oppmerksomheten bort fra gjenkjennelighet og funksjon. Eller slik Skjerdingsstad siterer Barthes, haikuets er ubrukelig, ”det kan ikke anvendes til undervisning, oppdragelse, eller underholdning. Det er skrevet for å skrive. Det er deiktisk, i den forstand at det er en gest som peker mot seg selv, mot sin egen skriftlighets skriftlighet”⁴⁰. Slik er tekstenes estetiske betydning å være kontemplative bilder, hentet fra Vesaas’ erfaringsverden og gjenspekt på arket for leserens øye.

I artikkelen ”Kunstens kalde fortrolling” som omhandler *Is-slottet* knytter Atle Kittang Vesaas’ posisjon og holdning som forfatter direkte til filosofisk estetikk. Kittang tar avstand fra resepsjonshistoriens psykologiske, ”sosionomiske”⁴¹ lesninger av romanen. Heller handler romanen dypest sett om forholdet mellom kunst og liv, nærmere bestemt, om det vernet som kunsten kan yte mot kulde, død og vonde krefter. I denne forbindelse er Kittang opptatt av det språk- og navnløse som utspiller seg når Siss får Unns øyne på seg i klasserommet, og Siss kjenner seg innvevet i noe fremmed og godt. Unn vekker lystfølelse fordi hun er så gåtefull. Denne lystfølelsen når sitt høydepunkt i speilscenen der jentene opplever å gå over i hverandre. Om denne scenen skriver Kittang:

Får vi denne erfaringa tolkingsmessig på plass ved å hevde, som Dagne Groven Myhren, at det dreier seg om ”sjelelig kommunikasjon” og at ”Vesaas lar speilet hjelpe de to småjentene til å gripe noe grunnleggende om eget vesen og mulighetene for virkelig vennskap”? Eg tvilar på det. For det første fordi det er tale om ei utprega *estetisk* erfaring – ei erfaring av lysande venleik [...] For det andre fordi dette er ein visjon og ei erfaring forut for eller bortanfor all individualitet, ja til og med bortanfor alle menneskeliknande former: Vi veit ikkje kven som er kven, kven som ser og kven som talar, det er ikkje ”eg” og ”du”⁴².

Hendelsene mellom Siss og Unn tematiserer ikke vennskap. Det jentene opplever er først og fremst strålende skjønnhet. Denne strålende skjønnheten er ny for begge, og tar dem med på noe som gjør at de for noen øyeblikk mister seg selv. Slik peker det som skjer mellom Siss og

⁴⁰ Ibid: 206

⁴¹ Kittang, ”Kunstens kalde fortrolling”, 196.

⁴² Ibid: 193

Unn ut over selve den konkrete hendelsen, dvs. to jenter som sitter side om side og ser inn i et speil. For det er ikke en etisk relasjon som tematiseres, men kunst og estetikk.

Kittangs begrunnelse er at på samme måte som møtet mellom jentene blir en overveldende opplevelse av noe skinnende og vakkert, er is-slottet uttrykk for menneskets kapasitet for estetiske erfaringer. Denne kapasiteten rommer imidlertid et skille mellom å skape og å nyte. Ifølge Kittang er det å skape ofte knyttet til en nærhet til det urovekkende i tilværelsen der kraften suges ut av kunstneren. Slik er is-slottet på den ene siden et symbol for kunsten som et sted der det ikke er ”verande”. Her representerer Unns vandring inn i is-slottet kunstnerens forhold til en verden som eksisterer bortenfor hverdagen og som vi ikke kan kategorisere, selv om den erfaringsmessig stadig vender tilbake. Kittang perspektiverer fenomenet ved å knytte det til Heideggers begrep om ”ontologisk differens”, dvs. det som får menneskets eksistens til å stå fram som forskjellig fra omverden. Denne spesifikt menneskelige driven – den estetiske kapasiteten – har også en mottakerside, som resulterer i en ikke-gjenkjennelig overveldelse:

Dersom vi låner eit omgrep frå den filosofiske estetikken, kan vi seie at is-slottet uttrykkjer Det Opphøgde eller Det Sublime – det som grip og overveldar oss i kunst og natur og sprengjer våre forstandskategoriar, for dermed (som Kant understrekar) dess meir effektivt stadfeste vår fridom som menneske: *vår forskjell* i forhold til den naturen som omfattar og overskrir oss⁴³.

Slik er *Is-slottet* både et symbol på den lidende kunstneren og betrakteren som lar seg overvelde, to bilder som begge viser videre til menneskets grunnleggende samhörighet med den forestillingsevne som overskrider hverdagen.

Kittang har mye for seg når han knytter kunstverket til estetiske erfaringer som vi ikke er beredt for og som vi ikke umiddelbart kan feste med ord. Og speilscenen kan nok tenkes som et slikt øyeblikk. Likevel tror jeg ikke det er dette *denne* forfatteren belyser; det er en annen estetikk-forståelse Vesaas er representant for. Her vil jeg vende tilbake til Skjerdingsstads oppfatning av ”dirren”. Som vist, var ”dirren” uttrykk for skillet mellom bevissthet og kropp. Vesaas’ særegenhet består i følge dette synet at han fanger det taktile som bevisstheten vanligvis er på avstand til. Dette synet skiller seg fra Kittangs, som altså er opptatt av skillet mellom liv og kunst, og at Vesaas’ is-slott i tråd med den filosofiske estetikken tematiserer menneskets kapasitet til overskridelse. Langt på vei er jeg enig i det som kan sies å være Skjerdingsstads korreksjon av Kittang. Når Vesaas’ litteratur skal omtales, må det sanselige og nære være en del av karakteristikken i større grad enn fokuset på

⁴³ Ibid: 197

forestillingsevne og ”ontologisk differens”. Men enn så forskjellig disse innfallsvinklene umiddelbart virker, vil jeg hevde at begge er innenfor det jeg i innledningen skisserer som et filosofisk paradigme hvor det sentrale omdreiningspunkt er konflikten mellom kropp og bevissthet. Hos Kittang tar denne konflikten form gjennom skillet mellom hverdagen (kroppen) og kunstverden (den overskridende bevisstheten), som igjen får den konsekvens at han skiller mellom de etiske relasjonene mellom Siss og Unn, og estetisk erfaring. Hos Skjerdingsstad tar konflikten form gjennom den voksne, grammatiske og etymologiske språk, og barnets, kroppens språk. Dette resulterer det i at det sansenære litterære språk jamføres med det formålsunyttige haiku-diktet. Disse observasjonene og sammenhengene kan i og for seg stemme. Men i forbindelse med Vesaas’ forfatterskap vil jeg hevde at det nettopp er *enhet* mellom kropp og bevissthet, fokuset på *etiske relasjoner*, og *sansningens nytte* som er det sentrale. De to første punktene er allerede drøftet i analysen av *Fuglane*. I det følgende vil jeg forsøke å forbinde disse to med nytte-aspektet, slik det kan tenkes i en litteraturteoretisk sammenheng.

Først vil jeg kort påpeke hvordan ”dirren” kan tolkes å komme til uttrykk på et tidlig punkt i forfatterskapet, i *Fars reise* fra 1930. I dette verket skildres en dal som ligger under en stor, gammel demning, kanskje i ferd med å bryte – ”I hundra år hadde no folk nedanfor gjenge med agg i seg. Eingong vilde dammen springe”⁴⁴. Demningen er bevoktet av ”Dyregodtmannen”, som søker hjelp av hovedpersonen Klas med dette arbeidet. På Dyregodtmannens gård, som ligger liten like under demningen, bor også husmoren Såve. Allerede i romanens innledning tillegges hun stor betydning:

Då vart Såve sjuk. Såve sjølv. Det verka liksom mykje meir enn um det hadde vore einkvan annen i huset [...] Det er ålvor når husmor må ha vakt [...] Her leid mange vonde timar. Klas låg fullklædd i kammerset sitt. Ved midnatt gjekk einkvan ut. Jamvel i natt. No er han [Dyregodtmannen] oppå der. Den umåtelege vatsmengden skvalpar -- når no tømra svikta i natt og sjøen kom. – Då vilde det gurgle og taka alle med seg, til svevn⁴⁵.

Avsnittet viser den metonymiske forbindelsen mellom oppmerksomheten gitt kvinnens posisjon, og Dyregodtmannens bevoktning av dammen som kan springe og ta med seg hele dalens innbyggere. Klas er hentet til toppen av dalen fordi ”der er bruk for deg. Skal vera hardt å passe dammen”⁴⁶. Når Såve blir syk, forsterkes Klas’ bekymringer for Dyregodtmannens psykiske tilstand og for at demningen vil bryte. Denne parallellføringen samles senere i Klas’ opplevelse av arbeidet på dammen:

⁴⁴ Tarjei Vesaas, *Fars reise*, org.utg. 1930 (Oslo: Aschehoug, 1999), 12.

⁴⁵ Ibid: 29-30

⁴⁶ Ibid: 20

Klas og damvaktaren kleiv upp ei glatt tropp. Klas syntest kjende ein fin dirr i altsamen, i handrekka han hjelpte seg med, og under føtene. Uppå kamben var tannstenger, bommar og heisverk. Og so den fine dirren i det⁴⁷.

Den fine dirren viser tilbake til forholdet mellom Såve og dammen. *Dammen* er stor, overfylt, og truende. Men på grunn av disse elementene blir dammen også en vakker spent streng. *Såve* er husmor. Til henne knyttes det trygge samspillet i huset. Når hun blir syk bryter Klas' redsel ut; han "låg fullklædd i kammerset sitt" og tenker seg at dammen vil briste i natt og oversvømme hele dalens befolkning. Gjennom Klas forbindes Såve således på den ene siden med det som bevarer dammens streng, og på den andre siden med det som er beskyttende for menneskefellesskapet. Det er av denne grunn dammen ikke kun er truende, men også har den *fine* dirren. For i og med det truende er det en kunst, representert ved Såve, som holder trusselen unna. Derfor kan det hevdes at den vesaaske dirren ikke først og fremst viser tilbake til en formålsløs sansning. Heller må "dirren" tilknyttes teorier som både er ikke-metafysiske og opptatt av etiske relasjoner.

Vesaas' realisme

Vesaas' poetikk består i et fokus på det herværende som umiddelbart virker rett-fram og enkel, men som likevel kan hevdes å være kompleks og velbegrunnet. Det har lenge vært en diskusjon i Vesaas-forskningen om hvor grenseoppgangen mellom det realistiske og det symbolske i tekstene går. Særlig resepsjonen av *Sandeltreet* viser dette, hvor "problemet er at romanen på mange måtar gir seg ut for å vere realisme, men lest som ein realistisk roman, blir han provoserande urimeleg"⁴⁸. *Sandeltreet* danner likeledes utgangspunkt i Ragnvald Skredes studie av Vesaas' forfatterskap, hvor en sentral tese er at Vesaas ikke makter å integrere realisme og symbol i mellomkrigsromanene⁴⁹. I *Forfatternes litteraturhistorie* tar Dag Solstad et annet standpunkt. Her hevder han at det som gjør Vesaas særegen som prosaforfatter er hans symbolske *utvidelse* av realismen. Solstad spør seg:

Hvorfor blei ikke odelsgutten Tarjei Vesaas bonde, men dikter? Var det for å fortelle oss om bondens liv og lagnad? [...] Om arbeid med jorda, og om at mennesket må realisere seg sjøl, finne sin plass i tilværet? Nei. Det er fordi han må ha sett noe annet. Sett det dukke opp midt i en hverdagslig samtale,

⁴⁷ Ibid: 23

⁴⁸ Sitert Steinar Gimnes, "Den kanoniserte Vesaas: Trekk frå resepsjons- og forskingshistoria" i *Det er slik òg: blikk på Vesaas*, redigert av Kjell Ivar Skjerdingsstad, Irene Engelstad og Sissel Lie, 29-51 (Oslo: Novus, 2009), 32

⁴⁹ Ibid: 32-33

midt i en hverdagslig situasjon. At *nå* skjedde det noe. Det som ligger under. Det ”rare”, det ”skremmende”, det ”vanvittige”⁵⁰.

Jeg er enig i at Vesaas’ realisme består i en skildring av det hverdagslige som likevel til stadighet opphører med å være nettopp det. Men må opphøret av det hverdagslige være gitt ”det som ligger under”, noe utenfor og *mer*, krefter som kan bryte opp til overflaten? Kan den langvarige diskusjonen omkring forholdet mellom realisme og symbolikk i Vesaas’ forfatterskap heller skyldes at de symboler en finner hos Vesaas, ikke er symboler i tråd med vanlig definisjon?

Vesaas’ på den ene siden visuelle og hverdagsnære, og på den andre siden meningsskapende poetikk gjør det interessant å sette forfatterskapet i forbindelse med Linda Nochlins ”Some Women Realists”⁵¹, en artikkel om realister innen billedkunsten der Nochlin etablerer en ny forståelse av symbolet. I følge Nochlin har kvinnelige kunstnere vendt seg til realismen siden 1800-tallet, ”through force of circumstance if not through inclination”⁵². Fordi kvinner ikke fikk tilgang til den utdannelse det tradisjonelle historie-maleriet oppsto i tilknytning til, ble nødvendigvis portrettet, stillebenet, og genremaleriet deres felt. På bakgrunn av studiet av disse kunstnerne etablerer Nochlin i artikkelen fire kategorier: Sosial realisme, figur realisme, bokstavelig realisme, og suggestiv realisme. Her vil jeg konsentrere meg om bokstavelig og suggestiv realisme, fordi det er i omtalen av disse at Nochlin etablerer begreper som kan sies å belyse Vesaas’ forfatterskap.

Den bokstavelige realismen omfatter kunstnere som er ”billedfenomenologer”, med den betydning at deres motiver ikke er uttrykk for et budskap: ”[it] achieves its true effectiveness in direct visual experience, not evocation”⁵³. Denne bokstavelige, ”rene” realismen fungerer i hovedsak metonymisk eller synekdokisk. Metonymisk gjennom de romlige forhold som oppstår når en ting plasseres ved siden av en annen ting som plasseres ved siden av en neste ting. Og synekdokisk der det avbildete er en del av et større objekt. Implisitt i artikkelen ligger det at både metonymien og synekdoken slik kan tenkes å befinne seg på et horisontalt plan. Det er ikke en mening eller et budskap ut over den romskapende utstraktheten. Det betydningsfulle i denne sammenheng kommer til uttrykk når Nochlin omtaler Sylvia Mangolds *Floor II*, et nitid maleri av et gulv:

⁵⁰ Sitert Lisbeth P. Wærp, *Engasjement og eksperiment: Tarjei Vesaas’ romaner Huset i mørkret, Signalet og Brannen* (Oslo: Unipub forlag, 2009), 21.

⁵¹ Linda Nochlin, ”Some women realists” i *Women, art, and power and other essays*, redigert av Linda Nochlin, 86-109 (New York: Harper and Row, 1988).

⁵² Ibid: 86

⁵³ Ibid: 94

While the painting may look simple, the reasons for its way of being the way it is or being at all are probably not. It is both related to, and yet at a time constitutes a subversion of, the abstract art of the time. Of course, the very existence of nonrelational abstraction gave the artist permission to consider something as neutral as a stretch of floor a plausible motif. But if *Floor II* is at once absolutely pure of conventional meaning or "content", like an abstract motif, at the same time it is a representation of an irrevocably *gegeben* out there: it is appropriation, not invention⁵⁴ [...] The very mode of approach – part by part, methodical, a little at a time, like folding the laundry, like knitting, like *cleaning* the floor very carefully, as opposed, say, to the explosive spontaneity, the all-over conquest of a Pollock – has its roots in social reality⁵⁵.

Det er flere betingelser som ligger til grunn for den bokstavelige realismen. På den ene siden er stilen relatert til moderne, abstrakt kunst, som gjorde det mulig å ta det nøytrale, meningsløse til motiv. På den andre siden er ikke de bokstavelige realistene moderne helt på denne måten. For til tross for at deres motiver er nøytrale er de ikke abstrakte, men trivielle; selv om de bokstavelige realistene legger seg nær opp til den moderne, abstrakte kunstens stil, deler de ikke deres innhold. Disse kunstnerne fant ikke opp. De *tilegnet* seg det som allerede var i omverden. Nochlin hevder videre at også måten motivene ble malt fram på har opphav i en hverdagsvirkelighet. Den nitidige utstuderingen av objekter resonnerer med prinsippene "litt etter litt", "en ting om gangen", eller, med den tålmodighet og begrensning ulike husholdningsoppgaver krever av utførelsen.

Et lignende uttrykk for det bokstavelige eller horisontale i moderne kunst, men i litteraturen og med mellommenneskelige føringer, fins i den italienske samtidsfilosofen Adriana Cavareros drøfting av kunstmesenen Gertrude Steins *The Autobiography of Alice Toklas*⁵⁶. Utgangspunktet for "selvbiografien" var samlivet mellom Stein og Alice Toklas: Toklas gikk med planer om å skrive sin livshistorie, men fikk aldri satt i gang. Til slutt bestemte Stein seg for å skrive den for henne. Etter hvert tok utarbeidelsen form som et samarbeid. Stein skrev først for hånd, og deretter førte Toklas manuskriptet inn på skrivemaskin. Samarbeidsformen reflekterer – mer eller mindre bevisst – selvbiografiens innhold. Som tekstlig størrelse er Toklas et visuelt orienteringspunkt. Gjennom henne skildres det som er og blir synlig i omverden. Noe som naturlig nok involverer livsledsageren: Toklas ser Stein ta imot gjester i hjemmet deres, at hun besøker studioene til berømte kunstnere, og hvordan hun stiller seg selv til skue: "'I met Gertrude Stein. I was impressed by her coral brooch and by her voice,' recounts Alice in the text written by Gertrude"⁵⁷. Med andre ord, Stein tildeler Toklas – i Toklas' egen selvbiografi – rollen som Steins biograf. I denne nye formen for selvbiografi går det igjen elementer av den bokstavelige realismen. Det er en

⁵⁴ Ibid: 95

⁵⁵ Ibid: 97

⁵⁶ Adriana Cavarero, "The necessary other" i *Relating Narratives: storytelling and selfhood*, 81-94 (London: Routledge, 2000).

⁵⁷ Ibid: 83.

person som vil snakke om seg selv, men som gjør det via sidestillingen av hennes konkrete og faktiske tilsynekomst i situasjoner sett av et annet menneske. Her nedtegnes ikke Steins tanker og følelser, men de ytre rom hun deltar i og er medskapende til. Samtidig er det en prosess som er særskilt langsom fordi Toklas ved maskininnføringen har mulighet til å korrigere Steins sidestillinger. På denne måten er det både en innholdsmessig og prosessuell jordnærhet til denne biografien.

Men hvorfor ønsker Stein en slik selvbiografi? Hvorfor ikke bare fortelle, slik den selvbiografiske sjangeren tilsier, fra det indre perspektiv? I Cavareros øyne belyser Steins selvbiografi selvets avhengighet av ekternaliteten, som verken eldre eller nyere filosofi har villet tematisere. Denne glemselen forsøker hun å bøte på ved å bringe inn et begrep om ”selvets enhet”. Cavarero utleder beskrivelsen fra den nyfødtes tilstand:

[...] the newborn absolutely cannot be defined as discontinuous because time is not yet there, even if it begins to pass. This existent which *only just* exists, since she has just shown herself, thus eludes every post-modern perspective because she cannot be thought within a philosophy that is fragmentary or eccentric. The newborn – unique and immediately expressive in the fragile totality of her exposure – has her unity precisely in this totally nude self-exposure⁵⁸.

Ved fødselen er selvets enhet fullstendig. Tiden har ikke kommet til enkeltmennesket, i den forstand at minnet ikke har begynt å rekapitulere. Det eksisterer fullt og helt og bare som den kroppen som gir seg til kjenne her og nå. Cavarero omtaler denne begynnelsens enhet som løftet om unikhet. Og som jeg kanskje med rette kan tilføre, en naturlighet enkeltmennesket spontant søker tilbake til. Problemet Cavarero sentrerer tenkningen sin omkring er at enheten går tapt det øyeblikk en person begynner å minnes seg selv. Det kommer i en situasjon av det grekerne benevnte som *oiketes*, levende seg selv, huskende seg selv – glemmende, gjenutarbeidende, velgende, sensurerende de ting som har hendt det. Samtidig inntreffer fornemmelsen av at virkelighetsbildet er feil eller uavsluttet. I følge Cavarero skyldes dette at minnet gjør krav på det som er tilført av andre som sitt eget. Nærmere bestemt, alt det selvets ikke har erfart, til tross for at det er hendt det; det som ble en fortalt, og deretter er tatt opp som ens eget. Spesielt i tidlig barndom og i alderdom er en avhengig eller utsatt for den andre på dette viset, men det faktum at ingen mennesker kan se seg selv og den historien det inngår i, gjelder for hele livsløpet. Derfor ønsker enkeltmennesket andres supplering, av språklige uttrykk, fortellinger, og perspektiver som minnet kan fordøye og leve videre på. Skrivningen Gertrude og Alice imellom minner i denne konteksten om den enhet, de ikke-forlatte og ikke-sprede spor, som den nyfødte er begünstiget med. Slik får de bokstavelige realistenes fokus

⁵⁸ Ibid: 38

på det herværende i denne sammenheng – Toklas som ”ser” Gertrude – mellommenneskelig nytte.

Det selvets enhet Stein etablerer ved hjelp av Toklas, peker tilbake på Mattis deling i fylde og rand og tilhørende ønske om en kjerne. I følge Cavarero visste Stein at hun ikke kunne falle til ro med en selvbiografi der hennes eget minne ikke først hadde gått veien om andre. I min fortolkning av *Fuglane* blir Mattis leveudyktig fordi hans sansemåte ikke håndgripeliggjøres gjennom Hege og bygdefellesskapet. Fellestrekket her er at menneskets ontologi tenkes bundet til konkrete opplevelser, som imidlertid først kan gi selvet ”fast form” gjennom en utveksling med andre. Imidlertid er det en forskjell mellom Cavareros menneskeontologi og Vesaas’. Der førstnevnte sentrerer seg om menneskets intellekt i form av minnet, dreier sistnevnte omkring menneskets kropp i form av sansning. Hos Cavarero er minnets usikkerhet fokus, og derfor har selvet først og fremst et behov for å overprøve egne minner med andres. Hos Vesaas står menneskets sanselige ensomhet som omdreiningspunkt, der selvets behov melder seg som behovet for utveksling.

Nochlins beskrivelse av de *suggestive* realistene blir interessant i denne sammenheng fordi den kan sies å tangere det som foregår i Vesaas’ poetikk, til tross for at førstnevnte ikke forholder seg til identitetsspørsmålet. I likhet med de bokstavelige realistene finner de suggestive realistene sine motiver i den ytre hverdagen. Men til forskjell fra de bokstavelige realistene er disse motivene preget av et nærblick som gir et inntrykk av noe *mer*. Georgia O’Keeffe var den første billedkunstneren som tok objekter ut av deres vanlige sammenheng, og fikk dem til å eksistere ”vastly magnified, as a surface manifestation of something other (and somehow deeper, both literally and figuratively) than its physical reality on the canvas”⁵⁹. Nochlin tenker en slik visuell forstørring som ”symbolsk” realisme, ”as long as we are very explicit about the nature of the symbolism involved”⁶⁰. I tradisjonell forståelse er symbolet et ”skjulende” symbol. Det avbildede objekt står for en abstrakt kvalitet som deles av objektet selv og det fenomen eller tema symbolet skal belyse. O’Keeffe er kjent for malerier av blomster med påfallende lik form som kvinnelige kjønnsorganer, og som av den grunn gjerne blir oppfattet som symbolske. Imidlertid er symbolets mening vanligvis aldri selvforklart på denne måten. Det baserer seg derimot på en eller annen forbindelse betrakteren forutsettes å kjenne til på forhånd. Den symbolske realismen derimot, etablerer forbindelser som slår betrakteren umiddelbart. I dette symbolet kan objekt og mening nærmest kan skiftes ut med hverandre. Som hos O’Keeffe: Blomsten er det kvinnelige kjønnsorgan, det kvinnelige

⁵⁹ Nochlin, *Women, art, and power and other essays*, 91.

⁶⁰ Ibid

kjønnsorganet er blomsten; ytre former ”finner” hverandre og danner en mening. Symbolsk realisme er slik et ”forsinket” realistisk bilde fordi det innebærer en enkel avbildning som likevel blir tankevekkende. Dets objekter er fullt og helt i det horisontale plan. Likevel har de vertikal mening.

Vesaas’ poetikk kan hevdes å bære denne typen symbolske inderliggjøring av noe fysisk og konkret, som leder til forståelsen av at skillet mellom Vesaas og Cavarero består i skillet mellom tid og rom. For å vise hvordan dette tenkes vil jeg trekke veksler på ”speilscenen” i *Is-slottet*:

Fire auge med glimt og strålar under vippene. Heile spegelglaset fullt. Spørsmål som skyt fram og gøymer seg att. Eg veit ikkje: Glimt og strålar, glimt frå deg til meg, frå meg til deg, og frå meg til deg åleine – inn i glasets og tilbake, og aldri noko svar på kva dette er, aldri noko løysing. Dei raude putane leppane dine, nei det er mine, så likt! Håret på same måten, og glimt og strålar. Det er oss! Vi kan ikkje gjera noko med det, det er som frå ei anna verd. Biletet byrjar svive, flyte ut til kantane, samlar seg, nei samlar seg ikkje. Det er ein munn som smiler. Ein munn frå ei anna verd. Nei det er ingen munn, det er ikkje noko smil, det er noko ingen veit – det er berre oppspana augevipper over glimt og strålar⁶¹.

Før jeg går nærmere inn på sitatet, vil jeg påpeke at det er en utbredt oppfatning at Vesaas hadde ”en meget langsom vekst som forfatter, men kvalitetskurven var bemerkelsesverdig jevnt stigende. Han skrev en ny bok nesten hvert år, og han skrev bedre og bedre”⁶². Samtidig som Vesaas forfatterskap regnes å bare bli bedre – og implisitt mer innsiktsfullt? – holder han desto mer enn i det tidligere forfatterskapet fast på å la unge mennesker eller barn bære fortellerperspektivet. Dette inviterer til spørsmålsstillingen om det kan være et forhold mellom de unge protagonistene, Vesaas’ tiltagende litterære tyngde, og symbolet?

Speilscenen foranlediges av beskrivelse av på den ene siden Siss og på den andre siden Unn. Denne separate skildringen gjør at dragningen som senere oppstår mellom dem i klasserommet ikke bare for Siss og Unn men også for leseren blir pirrende. Det særegne i fremstillingen er kanskje mest av alt det stillegående og nakne i det hele. Først beskrives Siss, så beskrives Unn, begge i form av en intern og konkret synsvinkel som gir et inntrykk av deres nære omgivelser. I speilscenen utfris pirringen mellom jentene. Foran speilet, med glimt og stråler fra to ansikt som ser på det samme samtidig, er åpenbart noe stort på gang. Hva? Er det et forsøk på å skape et visuelt bilde av vennskap? Er det en metafor for forelskelse? Foregår det noe erotisk? Poenget i Vesaas’ fortellergrep, å la unge mennesker bære perspektivet, er kanskje å ikke gi dette svar. *Is-slottet* er ikke først og fremst en stor Beretning om vennskap, isolasjon, eller erotikk. Heller kan blant annet speilscenen sies å uttrykke en

⁶¹ Tarjei Vesaas, *Skrifter i samling*, b. 13 (Oslo: Det Norske Samlaget, 1987), 172.

⁶² Per Thomas Andersen, *Norsk litteraturhistorie* (Oslo: Universitetsforlaget, 2001), 395.

full og hel glede ved å gå inn i fremstillingen av møtet mellom to menneskekropper. Her er det ikke hovedsakelig selve utbyttet av eller konsekvensen av møtet som skildres. Det er *hvordan* de unge jentene ser at ”det er oss!” som er det sentrale. I denne beskrivelsen får selve glimtene, selve munnene, selve speilet fokus.

Samtidig ville det være urettferdig overfor forfatterskapet å kalle dette alt. For den helhetlige struktureringen av *Is-slottet*, fra dragning, til møte, til isolasjon, samt selve innholdet i enkeltscener – som her når Siss og Unn ser verden speilvendt samtidig –, etterlater et meningstrykk. *Is-slottet* er på den ene siden en helt konkret fremstilling av forholdet mellom to jenter. På den andre siden går fremstillingsformen langt ut over det jentene selv kunne tenkt om opplevelsene de er med på. Det er her Nochlins begrep ”symbolsk realisme” får betydning for Vesaas. Vesaas tok unge mennesker til synsvinkelbærere, på stor erfarings- og kunnskapsmessig avstand til det som måtte vært hans nåværende situasjon og tilstand. Imidlertid kan ikke fremstillingen sies å bære preg av fri fiksjon og imaginær innlevelse i en barneverden. Snarere er romanen samtidig så sansenær, så kort i lengde og pregnant fremstilt, at det er vanskelig å la være å tilbakeføre handlingsforløpet på Vesaas selv. Motsatt vei gjelder det for Vesaas faktiske selvbiografi; *Båten om kvelden*

er en mangfoldig tekst, en sjangerhybrid som unnviker entydige bestemmelser, det være seg som roman, novellesamling eller selvbiografi [...] Boka kan ses som et forsøk fra den aldrende forfatterens side på å strekke seg mot og finne ord for minner fra livet slik det nå engang ble levdt⁶³

Ut fra dette kan det virke som om det er en likhet mellom hvordan de sene romanene slår over i det selvbiografiske, og hvordan selvbiografien *Båten om kvelden* tidvis fremstår som en roman som følge av tekstenes sansenærhet. På samme måte som med billedrealistene er det som om ulike konkrete fenomener har fascinert Vesaas til den grad at minnet om dem er blitt til materiale for litteraturen. Det mest nærliggende er kanskje å knytte Vesaas til de suggestive realistene. Inderligheten i fremstillingen av noe sanset finner en vertikal mening, noe slik speilscenen ofte knyttes til den abstrakte, mellommenneskelige institusjonen forelskelse. Men på den andre siden er ikke *Is-slottet* som helhet et entydig bilde, ét enkelt symbol. Nærheten i speilscenen leder opp til ensomheten i det kalde is-slottet, som igjen leder til skildringen av en dødens ørn flygende over den frosne fossen. Her er det ikke bare tale om at en nitid gjengivelse at et fysisk fenomen påkaller en ny forestillingsverden, slik O’Keeffes blomster konnoterer kvinnelige kjønnsorganer, eller slik Vesaas’ is-slott kan symbolisere kunstverket som sådan. For Vesaas har også noe av de bokstavelige realistenes grep ved sin fremstilling.

⁶³ Skjerdingsstad, *Usynlige bilder: sanselighet og identitet i Tarjei Vesaas’ forfatterskap*, 64.

Det gjelder deres metonymiske sammenkjedninger av objekter som gjensker den fysiske utstraktet mellom dem. Hos Vesaas finner en slik metonymi sted som en sammenkjedning av inderlige opplevelser, nærmere bestemt, opplevelser slik de er når sanseapparatet forteller historien. Derfor kan det sies at den bokstavelige og suggestive realisme forbindes i Vesaas' sene forfatterskap. Her stilles et meningspåkallende sansebilde ved siden av det neste ved siden av det neste. Dette belyser muligvis Vesaas' unge protagonister. Ved hjelp av de unge synsvinkelbærernes blikk bevarer skarpheten ved første gangen noe ble erfart. Hendelser får nyhetens karakter; de verken forklares eller settes inn i en sammenheng. Men samtidig som enkelthendelsen er ny og skarp, kan ikke helheten av Vesaas' nedtegnelser unndra seg tilegnelsens preg. Det er en bearbeidelse som setter sansebildene i en bestemt rekkefølge. Som skaper en bestemt utstraktet. I en slik tolkning blir *Is-slottet* sammenhengende mellom sansninger som for forfatteren utgjør erfaringen av sterk menneskelig kontakt. Det er sanseopplevelser som reiser seg til erfart mening, til det jeg vil kalle et personsymbol. At det horisontale på denne og lignende måter får vertikal mening, gir i mine øyne kunstneren en særskilt personlig betydning. Denne tanken vekkes av det Nochlin avslutningsvis skriver om O'Keeffes blomster:

If a contemporary artist puts the iris back into a context, O'Keeffes suggestive aura still plays its role: an interesting, witty new set of implications accrues to the flower in Carolyn Schock's *The Iris* of 1972. Now the irises, desexed and casual, have been put back into a still-life setting of deliberate artifice like a studio set-up; but the feminist implications of O'Keeffe's iris as icon are nicely made into a dilemma by situating the vase between a (masculine?) hammer and a (feminine?) fan⁶⁴.

I O'Keeffes utstudering av en blomst oppsto meningsantydninger underveis og så å si av seg selv. Imidlertid, med det samme denne i utgangspunktet ikke-forbindelsen var materialisert, kunne ikke formene skilles fra hverandre igjen. Dette understreker hvordan en persons sanselige tilnærming til omverden setter spor i andres tankedannelser.

Om Nochlins vektlegging av den personlige sansningens betydning integreres med Cavareros begrep om selvets enhet, tror jeg det er mulig å nærme seg noe av det sentrale i Vesaas' poetikk. I Cavareros fremstilling har filosofien glemt at selvets opplevelse av enhet er betinget av andre. Først når enkeltmenneskets minne om hva som er hendt, overprøves med andres minne om hvordan førstnevnte inngikk i historien, er personen gitt en selvdokumentasjon som også oppleves avsluttet. Midlertidig eksisterer personens selv som ved fødselen, fullt og helt og bare som den kroppen som gir seg til kjenne her og nå. Dette uttrykker et ønske om forbindelse mellom *internalitet* og *eksternalitet* som på lignende måte

⁶⁴ Nochlin, *Women, art, and power and other essays*, 93.

finnes i fylde- og randstrukturen i *Fuglane*. I den forbindelse kan Vesaas imidlertid sies å stille et spørsmål: Hvorfor, når Cavarero gjør den ytre fysiske kroppen så sentral, er ikke sansning en del av drøftelsen? Hvorfor holder Cavarero fast ved at selvet består i og av minnet? Dette kan perspektiveres ved hjelp av skillet mellom den bokstavelige og den suggestive realismen. Som vist uttrykte Gertrude Steins selvbiografi et ønske om en type jordnærhet der den ytre konkrete kroppen som sett av andre og de hendelser den inngår i, er hovedmomentene i fremstillingen. Fokus er som hos de bokstavelige realistene på en rekke av noe konkret, her i form av rekken av minner. Selvet avhenger av hvordan denne *rekken* ser ut, og fornyes når andre tilfører informasjon. Vesaas' unge synsvinkelbærere setter derimot fokus på den personlige sansning av en hendelse. Slik oppstår et rom mellom den sansende og den hendelse denne sansende rent ytre sett inngår i. Dermed avhenger ikke selvet av hendelsene, men av hvordan inderliggjøringen av hendelsen tar for. Slik begynner det å bli synlig at skillet mellom Cavarero og Vesaas er dermed et skille mellom hvorvidt tid eller rom får dominere forståelsen av menneskeontologien. Hos Cavarero avhenger selvet av hvordan intellektet beveger seg fram og tilbake i minner – noe som for øvrig er i tråd med fokus hos fremste litterære modernistene, som f. eks. Virginia Woolf eller Thomas Mann⁶⁵. Hos Vesaas er fokuset forskjøvet fra intellekt til kropp. I motsetning til Gertrude Stein, hvis identitet besto i den rekken av hendelser hun har undergått, kan en vesaask identitet sies å uttrykkes gjennom Mattis eller Unn som i en viss livsfase er bærer av kapasiteten til å gi liv til henholdsvis rugdetrekket og is-slottet. *Leseren vet* at både Mattis og Unn har en fortid og går mot en fremtid, men i *romanens* fremstilling overstyres nået alle slike anliggende. I denne tenkemåten går ikke personer gjennom tid og hendelser som i seg selv er nøytrale. Snarere har personer en kropp, en sansningens måte med omverden, og den nåtid dette resulterer i. Her endrer kroppen og sansningen seg i rykk og napp, slik at den menneskelige tid nødvendigvis også må tenkes i rykk og napp – bevissthetsstrømmen, tidsstrømmen er dets motsetning. Her kan Vesaas' unge protagonister tenkes å uttrykke ”personlig aktualiserte nå” som viser tilbake til forfatterens tidligere sanseerfaringer, og som får betydning i den eldre forfatterkroppens sammenligningsgrunnlag.

Redsel og sansemåte

Fuglane både utdyper denne menneskeontologien og drøfter dens betingelser i samfunnet gjennom skildringen av Mattis' redsel for lynet. Implisitt betyr dette at jeg i den følgende

⁶⁵ Se f.eks. Jon Haarberg, Tone Selboe og Hans Erik Aarset, *Verdenslitteratur* (Oslo: Universitetsforlaget, 2007), 435-443.

analysen vil lese romanens innhold som uttrykk for en holdning som også vedrører Vesaas som forfatter, med bakgrunn i Vesaas' utsagn om at Mattis "'eit sjølportrett med visse atterhald", og at han er "både fader og broder til personen Mattis". I den forbindelse vil jeg nå trekke veksler på Julia Kristevas syn på melankoli som kunstnerens beveggrunn, både fordi det er en forståelse som også har gått igjen i Vesaas-resepsjonen⁶⁶, og fordi dette synet fungerer som et produktivt utgangspunkt i mitt forsøk på å begrepsliggjøre Vesaas' prosjekt.

Melankoli som en nedtrykt sinnstilstand har helt siden antikken blitt forbundet med kunstnere, på ulike måter til ulike tider. Den moderne melankoliforståelsen går tilbake til Freud, som skilte melankolien ut fra den mer vanlige sorg. Begge er forårsaket av et tap. Imidlertid, mens sorgen utgjør en forsoning med det som er skjedd, innebærer melankolien at den sørgende identifiserer seg med det tapte objektet. Melankolikeren skiller ikke mellom sin egen sorg og det som er blitt borte. Tapsopplevelsen er en frosset tilstand. Kristeva videreutvikler disse tankene i *Soleil noir* hvor hun drøfter den melankolske kunstnerens arbeid med språket. I psykoanalytisk teori er språket knyttet til evnen til å ikke identifisere seg med det tapte objektet, dvs. morsskikkelsen, men med farsfiguren eller altså noe idealisert. Identifikasjonen garanterer inntreden inn i tegnene med dets skapende potensial. Den melankolske, som er bundet til den tapte tingen, kan derfor ikke inngå her; han eller hun opplever å være fremmed i sitt eget språk. Likevel kan den melankolske prestere det ypperste i symbolsk representasjon, kunst. I følge Kristeva har dette sammenheng med at den melankolske nettopp på grunn av sitt bånd til det tapte objekt anstrenger seg voldsomt på en type forsoning gjennom å beherske tegnene⁶⁷.

Dette synet på kunstnerens beveggrunn tangerer Kittangs forståelse av Vesaas og *Is-slottet* som symbol på skapelsen av et kunstverk. I "Kunstens kalde fortrolling" formulerer han et liknende spørsmål som jeg stilte over:

Kvifor handlar Vesaas sine bøker så ofte om unge menneske – barn i ferd med å bli ungdom, ungdom på veg til å bli vaksne, eller (som i *Fuglane*) vaksne som har så mykje av "det gåtefulle folket" i seg at dei ikkje er heilt som andre vaksne? [...] Eg trur heller bøkene handlar om slike personar fordi desse personane eig noko av den same undrande, mobile og totalt udogmatiske haldninga til livet som Vesaas sjølv ser ut til å ha hatt⁶⁸.

Her stilles Vesaas på linje med Unn. I møtet med Siss har Unn en overveldende estetisk erfaring som ikke kan vare ved. Det er en lignende type erfaring av strålende skjønnhet som

⁶⁶ Se f.eks. Steinar Gimnes, "'Tid' og 'tilvere' i Tarjei Vesaas' roman *Sandeltreet* (1933)" i *Kunstens fortrolling: nylesingar i Tarjei Vesaas' forfattarskap*, redigert av Steinar Gimnes, 23-43 (Oslo: Cappelen, 2002)

⁶⁷ Unni Langås, red. *Den litterære kroppen: artikler om kropp og tekst fra Edda til i dag*, 33.

⁶⁸ Kittang, *Kunstens fortrolling*, 190.

råker Unn på hennes vandring inn i is-slottet, der Unn dør samtidig som is-byggverket reiser seg. Denne tolkningen minner om forståelsen av den melankolsk skapende kunstneren. Den inngår muligvis også under det Dag Solstad har kritisert som en mytologisering av Vesaas som forfatter: ”en stillferdig mann som det var vanskelig å få til å snakke, og som, når han gjorde det, så forbauset, nesten stolt ut, som om han tenkte: At det går an [...] Den fåmælte, den letende dikteren, den tause, men som når han snakker, meisler sine inntrykk i svimlende bilder”⁶⁹. Riktignok mener Kittang at Unn uttrykker noe som går ut over den psykoanalytiske forståelsen av kunstneren ved at hun ikke simpelthen smelter sammen med et tap, men overveldes av en estetisk erfaring utenfra. Likevel er det en sammenheng mellom den melankolske kunstneren som skaper for å beherske sorgen, og kunstneren som lider for å fremskaffe en midlertidig estetisk erfaring som viser til menneskets ontologiske differens. Kunstskapelsen knyttes i begge tilfeller til et fravær av noe, og til en unnvikelse fra det hverdagslige.

I likhet med forståelsen av den melankolsk skapende kunstneren, vil jeg også begynne med en kropp, råket av en smerte eller overveldelse som gjør den skapende. Imidlertid vil denne lesningen forsøke å åpne for annet syn på estetikk enn det kantianske og det psykoanalytiske paradigmet: Mens første del av *Fuglane* viser hvordan forbindelsen mellom språk og sansning utgjør opplevelsen av identitet, kan romanens siste del sies å vise hvordan kroppens sansning er forbundet med redsel. Tredje del av *Fuglane* åpner med at Mattis gleder seg over Heges *tilfeldige* ord om at han burde drive og ro folk på sjøen: ”Ferjemann frå i dag av. Det var søtt å tenke på for Mattis/ Vatnet låg spegelblankt og venta på han”⁷⁰. På denne første fergeturen får han en passasjer, Jørgen. Fergingen av Jørgen og hans innflytting i søskenparets hus markerer enda en endring i Mattis’ språkføring. Etter det blir klart for ham at Hege og Jørgen er kjærester, går den kubistiske talens formidlingsforsøk over til engstelig utspørring; ”– Skal du reise ifrå her?”⁷¹, ”– Kva skal de? Skal de vera her? / [...] – Men når veit de det då?”⁷². En dag kommer tordenvær og som alltid søker Mattis tilflukt på utedo. Men denne gangen blir han kalt ut igjen av Jørgen: ”Auga hans Mattis var halv-blinda, Jørgen var i ei skodd, og lenger borte skimta han Hege i stogedøra. Hege feia og vifta til Jørgen for å få han ifra, såg det ut til – så at Mattis kunne bli spard for dette”⁷³. Når Mattis trer ut av skjulestedet fungerer ikke øynene hans som før. Hege og Jørgen som han ellers ser så skarpt,

⁶⁹ Wærp, *Engasjement og eksperiment: Tarjei Vesaas’ romaner Huset i mørkret, Signalet og Brannen*, 20.

⁷⁰ Vesaas, *Fuglane*, 135.

⁷¹ Ibid: 159

⁷² Ibid: 161

⁷³ Ibid: 164

er borte i grå glimt. Men han merker én ting: Hege liker seg ikke når hun oppdager Jørgens utkalling. Som blir tydelig i billedliggjøringen av utviklingsgangen i *Fuglane* som en ”vektskål”, representerer overgangen fra Mattis’ formidlingsforsøk til engstelig utspørring et tilbakefall mht. Mattis’ kubistiske språk og avskallingen av fyldens rand – et tilbakefall Hege ikke har øyne for å stoppe. Imidlertid, hun reagerer når Jørgen drar Mattis ut i tordenværet.

I *Fuglane* henger dette sammen med redselens *betydning*, som ikke har innpass i fellesskapet. En natt er Mattis i tanker:

No er det natt.
Kva skal ein gjera når alle ikring ein er sterke og kloke?
Får aldri visst det.
Men kva skal ein så gjera? Ein må gjera noko då òg.
Heile tida.
Det går ei strime over dette huset, Fuglen sjøl er skoten og har lagt i hop auga, og med stein over seg –
men strima står.
Kva skal ein gjera då?
Kva skal ein gjera med Hege? Det er gali fatt med henne.
Får aldri visst det.
Men det susar ute no, anten det susar eller ikkje⁷⁴.

Slik Mattis er redd for lynet, er han i dette avsnittet opptatt av tre himmelfenomener: *no er det natt, det går ei strime over dette huset, men ute susar det no*. Mellom den rolige stadfestingen av himmelens gang og bevegelser uttrykkes vekselvis beundring og uro for livet med medmenneskene. Denne vekslingen mellom det personlige og det relasjonelle kan sies å påkalle oppmerksomhet om den offentlige status til Mattis’ frykt. I romanen blir det tydelig at Mattis har vært redd for lynet fra langt tilbake: ”noken hadde eingong sagt han, at i eit slikt hus hadde aldri noko lyn slegi ned. Om det galdt for heile verda, visste ikkje Mattis, men her på staden hadde det i alle fall stemt velsigna til denne dag”⁷⁵. Så langt romanen rekker gis denne redselen ingen forklaring. Den skildres som noe som er Mattis gitt, noe leseren må akseptere, som en essens i ham. Frykten, essensen, fører hans sansemåte: Slik lynet råker Mattis’ sinnsliv, oppstår et behov for å følge med på og være var for de *visuelle* omgivelsene – rugda, flate steiner, ospetopper. Men dette som frykten bringer, fjerner ikke uroen for Heges tilstand i samlivet med ham. Nærmere bestemt, hans varhet for det visuelle har ingen verdsatt plass i søskenparets hus. Da Jørgen ser at Mattis går i skjul for lynet, degraderes frykten ytterligere: ” – Skal du bli *dregen* ut av det huset! Det er ut no, Mattis!”⁷⁶. For Jørgen er Mattis’ frykt en feil eller svakhet; huset er ikke mer utrygt enn utedoen. Mattis må lære og

⁷⁴ Ibid: 89

⁷⁵ Ibid: 8

⁷⁶ Ibid: 163

skal ut. I ønsket om å forsvare sin plass hos søsteren, følger Mattis Jørgen over tunet og inn i huset. Deretter kommer utmattelsen – Mattis må legge seg rett ut i slagbenken sin.

Når Jørgen drar Mattis ut av hans tilfluktssted fortelles det dermed om en konflikt mellom to virksomme sider av naturen. Én som foregår i omgivelsene, og én som foregår i mennesket. På den ene siden den som foregår i mennesket: Fordi Mattis frykter lynet søker han utedoen – lynet er ”grunnflaten” for det rom han omgir seg med. I videre forstand kan en dermed si at frykten hos Vesaas er utspringet til enkeltmenneskets *stemning*. Lynet skaper et behov for å sanse *dette og ikke det*. På denne måten kan en tenke at Mattis’ søken til utedoen i lynet er en allmenngyldig metafor for at sansemåter former et rom omkring den enkelte. Eller: At frykten blir en instinktiv ”sansetrening”. Dette svarer til hvordan leseren føres inn i *Fuglane*. I de første par sidene skildres Mattis og Hege utenfra, og utviklingen kan ta utallige retninger. Ettersom leseren ledes videre med inn i fortellingen, og nærmere bestemt inn i Mattis’ sanseverden, lukkes utviklingen omkring en omverden som alltid er sansbar på en bestemt måte. Slik bygges et ”rede” av sansning omkring Mattis, med mange lignende rom. Tankeblinket ”*Du mitt nebb imot stein*” leder videre til ”*Hitom vinden er det stilt*”, som igjen leder videre til ”*Flate steinar er til å sitje på*” – her er det for øvrig verdt å minne om at også *denne* Mattis er knyttet til Unn og Vesaas, dvs. den skapende kunstneren.

I Jørgens forsøk på å hjelpe Mattis å overkomme sin frykt, blir det tydelig hvordan disse to virksomme sider av naturen ledsages av to typer menneskesamfunn. Jørgens ”hjelp” forholder seg til fysikk: Naturvitenskapelig stemmer det at Mattis’ skjulested ikke er tryggere enn huset. Men utedoen er, med henhold til romanens identitetsproblematikk, ikke et sted Mattis *bør* forlate. Dette tydeliggjøres for leseren gjennom hvordan de vakre litterære rom som utgikk fra Mattis skrinlegges i takt med romanens gang. For med Jørgens inntreden og med avrasjonaliseringen av Mattis’ frykt forsvinner samtidig rugdetrekket, sølvtrådene i Heges hår, silende vind mellom trærne. Dermed kommer et sentralt skille mellom Hege og Jørgen til syne. Søsteren respekterer brorens grunning ut i lufta, hans ønske om å ro båt, hans tilflukt på do i tordenvær. Det er en fornemmet og uuttalt grense her: Hege er avkneppet overfor Mattis’ framstøt til samtale – hun forsøker ikke å endre hans bevegelser. Mens Hege slik tar Mattis’ frykt på alvor, overser Jørgen den. Der Hege freder Mattis’ grunning ut i lufta og slik støtter romanens vakre rom, omgjøres Mattis til Tusten og *Fuglane* til en kronologisk beretning om hovedpersonens skjebnesgang i møtet med Jørgen. Dette avbilder to ulike menneskesamfunn. Jørgen svarer til kulturens ervervede kunnskapsmengde og til menneskets tendens til å forstå seg selv og andre som i hovedsak et rent intellekt. Her er samhandlingen informativ og saksorientert. Heges fornemmelse av Mattis’ *stemning* svarer til et uartikulert

samfunn. Her er enkeltmennesket essensielt og romformende, og ”tar – som Nagel påpekte i *The view from nowhere* – for stor plass” til å se seg selv og andre som rene intellekt med i lignende premisser. I dette siste samfunnet som Vesaas står som talsmann for kan det ikke tenkes at enkeltmennesket går gjennom et tidsløp. Her er ingen villighet til å hevde at mennesket er en bevissthet bestående av minner. Minner fins, men de er virkningsløse og ubetydelige sett i forhold til den kroppen som gjennom ulike faser er råket av en frykt som skaper rom hvor både den naturlige og den menneskelige omverden inngår. Det *Fuglane* fanger så godt, er hvor påtrengende men samtidig fortiet dette samfunnet er. Dette resulterer i at naturens lover utmanøvrer menneskets lover – også på ”hjemmebane”. F.eks. slik vist her: Mennesket tenkes som en bevissthet som går gjennom tid slik jorda går om sola, ikke som en fryktbasert ”kroppsbevissthet” som vedvarer inntil det er i stand til å forme nye rom. ”Tid” erstatter ”menneskelig tid” der de burde jevnføres. Dette kan muligvis belyse hvorfor vi ofte fokuserer på personers objektive feil og mangler, heller enn å følge med på de positive inversjonene enhver feil er katalysator for. På denne måten kan romanfiguren Mattis’ evneveikhet sies å omhandle en generell evneveikhet i samfunnet, der den ene ikke kan fatte hva som foregår i den andre.

Til denne Mattis svarer det en forfatter som er herværende og som gjør sin sansning nyttig for andre. Hos Skjerdningstad var Vesaas’ poetikk haikuets poetikk – ”skrevet for å skrive. Det er deiktisk, i den forstand at det er en gest som peker mot seg selv, mot sin egen skriftlighets skriftlighet”. Hos Kittang viste kunsten tilbake til smerteerfaringen som forutgår menneskets ontologiske differens fra omverden, altså forestillingsevnen. I den lesningen av *Fuglane* jeg her har gjort, er Mattis’ kropp råket av en frykt som i naturvitenskapelig øyemed er irrasjonell, men som i menneskefelleskapet ivaretar bestemte kvaliteter ved det ytre og ved andre, som ”sølvtrådene” i Heges hår. I likhet med Kittang, er det her tale om en smerteerfaring som foranlediger skapelse. Men i motsetning til Kittangs syn, er ikke skapelsens funksjon å holde det smertefulle på avstand, å skape ”song midt inne i vår sorg”⁷⁷. Det er ikke tale om å slippe unna hverdagen. Snarere er smerten her kontinuerlig virkende under kroppsbevisstheten, og omdannes positivt til ulike rom rundt ulike personer. Dette antyder at Nochlins begrep om symbolsk realisme i forbindelse med Vesaas kan tenkes på et allment plan hvor begrepet ”ontologisk differens” ikke passer inn. Heller må det snakkes om en temporært varende kroppslig utstudering av verden som setter den ene på avstand til den andre. Med i dette bildet er Cavareros *poeng* med begrepet om selvets enhet, å sette fokus på

⁷⁷ Kittang, *Kunstens fortrolling*, 195.

en lignende avstand – lignende, som vist, fordi denne avstanden hos Cavarero er forårsaket av det kognitive minnet – og de mellommenneskelige *praksisformer* som kan oppheve avstanden. Ved å fastholde Nochlins interesse for ulike billedkunstners ustudering av det hverdagslige og konkrete, samt Cavareros tematisering av det unike men isolerte mennesket, kan det da sammenfattes: Mattis' redsel gjør mennesket i ontologisk forstand til den som lever nær sin sansemåte og på en tilhørende enorm avstand til andre. I tråd med dette er kunstnerens forskjell fra andre mennesker kun at han eller hun dokumenterer sin sansemåte for å bøte på det tapet som alltid ligger i relasjonsgapet.

Tidsrelevans?

Tekststykket ”Morgon med lysande hestar” fra *Båten om kvelden* kan sies å gi en historisk kontekstualisering av dette moralkomplekset, og blir et innspill til hvorfor *Fuglane* som i det ytre dreier seg om den evneveikes liv på landsbygda, likevel har talt og taler til så mange. I ”Morgon med lysande hestar” møtes to unge menn ute i gryningen. I en skildring der et ytre landskap samtidig viser til et indre sinnsliv, får de unge mennene se et ukjent fenomen komme mot dem fra åskammen:

Kva form det hadde var ikkje vår sak. Om busken brann eller ikkje – ikkje vår sak. Vår sak var eit logande lysfelt. Våre ønske var forklaring. Vår sak var det vi ikkje visste. [...] Om det var eit sannings lysfelt såg vi ikkje, det var hestar, hestar, ein stormflod av lysande hestar, eller ein foss av dei⁷⁸.

Trolig refererer stykket til historien om den brennende busk i tredje kapittel av Annen Mosebok. Her åpenbarer Gud seg for Moses, og gir ham oppdraget om å føre hans folk ut av Egypt. Moses svarer: ”Hvem er jeg, at jeg skulde gå til Farao, og at jeg skulde føre Israels barn ut av Egypten?” og ”når jeg nu kommer til Israels barn og sier til dem: Eders fedres Gud har sendt mig til eder, og de så spør meg: Hvad er hans navn? – hvad skal jeg da svare dem?”. Gud svarer Moses: ”Jeg er den jeg er; og han sa: Så skal du si til Israels barn. ”Jeg er” har sendt mig til eder. [...] Så skal du si til Israels barn: Herren [Jahve d.e han er], eders fedres Gud, Abrahams Gud, Isaks Gud og Jakobs Gud har sendt mig til eder. Dette er mitt navn til evig tid, og så skal de kalle mig fra slekt til slekt”. Det er grunn til å tro at ”om busken brann eller ikkje” refererer til denne bibelfortellingen, da *Båten om kvelden* i følge Skjerdingsstad inneholder mange bibelske og mytologiske referanser⁷⁹. Det som er viktig ved historien om den brennende busk i denne sammenheng er spenningen mellom den som er fremmed og

⁷⁸ Tarjei Vesaas, *Båten om kvelden* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1968), 67.

⁷⁹ Se fotnote Skjerdingsstad, *Usynlige bilder*, 167.

mottar et oppdrag, og den som er selvforklart og har hatt betydning gjennom generasjoner av slektsledd. Forbindelsen mellom Annen Mosebok og ”Morgon med lysande hestar” blir desto mer tydelig i ”Tonen” – et tredje tekststykke fra *BOK*:

Innan mannen fór i føremiddag hadde han vori i stort godlag. Det var fridag over heile lina og han hadde legi på kvilebenken sin og vori pratsam og fortalt. Prata om Kirgiser-steppa og hesteflokkane der. Ikkje noko nytt emne for han. Kirgiser-steppa var hans fjerne draum [...] Eit lag av gode venner som forstår seg på Kirgiser-stepper og slikt, alt som er knytt til det. Som hjarteleg gjerne vil høyre om den veldige steppa og dei vakre hestane⁸⁰.

I kontekst av *Båten om kvelden* – som er selvbiografisk og som spenner mellom en fremstilling av farsskikkelsen (første tekststykke) og en fremstilling av morsskikkelsen (nest siste tekststykke) – er det nærliggende å forstå hestene som kommer ned åskammen og mot de unge mennene som en billedliggjøring av den autoritære farsskikkelsen som beskrives i ”Slik det står i minnet”. Dette underbygges også av at den ene av de unge mennene er et førstepersons ”eg”, men den andre omtales som ”Per”. I Vesaas’ forfatterskap er ”Per” best kjent fra *Det store spelet*, en odelsgutt som etter langvarig indre konflikt slår seg til ro og overtar odelsarven. I ”Morgon med lysande hestar” er eg’et og Per først et vi, for deretter å spaltes når hestene støter dem og Per blir et lysende felt. Per berøres av farshestene, eg’et ikke-. I eg’et er det i tillegg sterk motvilje: ”No døyr eg”. Spaltingen mellom ”eg” og ”Per” kan tenkes å gå tilbake til det spørsmål Moses stiller: ”Hvem er jeg?”. I bibelfortellingen gis ikke Moses svar på dette spørsmålet. Derimot gjennomfører han oppdraget fra en Gud som kan si: ”Jeg er”. På denne måten setter ”Morgon med lysande hestar” samtidig fokus på generasjonsledd og på mulighetsbetingelsene for å bli til som den en er.

Her tenker jeg meg en dialog mellom ”Morgon med lysande hestar”, *Fuglane* lest som selvbiografi, og Heges moralske gehalt. I *Usynlige bilder* skriver Skjerdingsstad om farsskikkelsen fra ”Slik det står i minnet”:

Motivet er fra den tid det var mulig å skrive sin selvbiografi i en sammenhengende historie fordi livet var overskuelig, fordi det ble levd under loven. Moderniteten begynner som en problematisering av de grensene loven setter. Tarjei Vesaas’ far var bonde som far hans som far hans. I det indre av Telemark, i Vinje, levde han det aller meste av sitt liv på den andre sida av det store hamskiftet. Eldstesønnen Tarjei er den første i den slektsgreina som kan og må velge. Han er den første som ikke lenger *må* leve under loven⁸¹.

Dersom en går med på at *Fuglane* i hovedsak handler om mulighetsbetingelsene for å ”bli til som den en er” kan en si at Hege og Mattis, som eldstesønnen Vesaas og hans far, er

⁸⁰ Vesaas, *Båten om kvelden*, 202-203.

⁸¹ Skjerdingsstad, *Usynlige bilder: sanselighet og identitet i Tarjei Vesaas’ forfatterskap*, 90.

representanter for hver sin side av hamskiftet og for to ulike ”strategier” for å nå dette målet. Romanfiguren Hege tilhører en tid der arbeidet for livsnødvendighetene står som det meste fremtredende omdreiningspunkt i livet. Ut fra dets normer finner hun sin plass i bygdefellesskapet. Spørsmålet ”hvem er jeg” er et usynlig spørsmål, som kun bryter gjennom én gang i romanen, i en nattscene der Hege i fortvilelse utbryter at hun ikke vet hvorfor hun er til⁸². Først på dette punkt i romanen gis Hege plass for refleksjoner over hvem hun er som unik. Romanfiguren Mattis derimot, gis som vist dette rom helt fra første kapittel. Den overgang mellom tidsepoker Skjerdingsstad beskriver, er fra en tid en lever et liv nært knyttet til tidligere generasjoners måte og med et dagligliv sentrert om hjemmet, og en tid hvor idealet er å velge sin egen vei. Det er på denne andre siden av hamskiftet Mattis hører hjemme. Slik kan eller bør noe av moralkomplekset rundt Mattis knyttes til eldstesønnen Vesaas som var den første i sin slekt som fikk forme sin egen livsførsel.

I denne lesningen er konflikten mellom Mattis’ og Heges språkføring en konflikt oppstått i overgangen mellom to tidsepoker. I Tarjei og Mattis’ tid hvor mange flere enn tidligere velger en helt egen livsførsel, oppstår behovet for å artikulere disse, ganske enkelt for å ha kontaktpunkter i en hverdag som for øvrig leves solo. I Heges generasjon, der spørsmålet om hennes unikheter først får slippe til nattertid, blir ikke behovet for en slik artikulering like påtrengende. Slik uttrykker søskenparet Hege og Mattis et skille i levemåte som ikke ble fulgt av et skille i språkføring. Samtalen er lineær og begrepslig – som om Hege og Mattis var samlet om felles arbeidsoppgaver. Romanfiguren Mattis minner om at den individuelle livsformens tid *bør* følges av kubistisk tale.

Her kan en notere seg at det ser ut til at Butlers syn på *selvet*, fordi det anses som formet av rekken av mellommenneskelig adressering, ikke tar hensyn til fraværet av de ”naturlige” kontaktpunkter i hverdagen romanfiguren Hege på ulike måter blir uttrykk for. Det kan med andre ord sies å være en splid mellom det liv flesteparten lever – i det minste i Norge – og det problem teorien arbeider med utgangspunkt i. Fokuset er i for stor grad på at samværet former og etterlater spor i subjektet. Derimot burde fokuset, følger vi Vesaas, være at kommunikasjonen ikke når frem fordi språket både med tanke på innhold og perspektiv legger seg på overflaten. For det første, forbindelsen mellom kropp og språk må komme til syne; den enkelte kroppens måte å realisere et felles begrep må tydeliggjøres. For det annet, i stedet for å gi oppfordringer og råd, bør jeg bidra til din endring og utvikling ved å fortelle deg hvordan jeg ser ditt vesen – fordi du her har et potensial du umulig kan kjenne til selv. På

⁸² Vesaas, *Fuglane*, 92.

samme måte er spørsmålet om Hege har skyld i Mattis' selvmord et spørsmål om hun hører hjemme på hans side av hamskiftet – for først der kunne hun erfart, overskuet, og tatt ansvar for Mattis' sanselige ensomhet.

Vi snakket om og planla denne boken den siste tiden vi fikk ha sammen. Det siste Johan Borgen skrev på maskin, var de notatene til en disposisjon som er gjengitt først her. Kilder er samtaler et langt samliv igjennom, utallige brev, klipp og kritikker, manuskripter som er blitt bøker og notater og utkast som ikke er blitt bøker, hastige kommentarer på baksider av konvolutter og på små blokkark.
(Annemarta Borgen, *Deg*)

Litteratur og etikk

I forlengelsen av Vesaas' symbolske realisme, ligger det en mulighet til å påpeke et særskilt etisk aspekt ved denne type konkret og virkelighetsnær litteratur. Denne forståelsen er inspirert av Grete Børsand Heyerdahls lesning Platons dialog *Faidros*, en dialog som tematiserer ideenes opprinnelse. I dialogen møter Sokrates en gruppe menn. Hver og en holder en tale om halvguden Eros som er knyttet til det erotiske og til kjærlighet. Til slutt får Sokrates ordet. Han forteller om hva en gammel sannsigerske, Diotima, har fortalt ham om Eros' sanne funksjon:

Det skjønnne er hans kappe, men når denne kappe kastes av, viser det seg at det skjønnne hele tiden har stått i det godes tjeneste. Den santvirkende Eros leder oss inn på en trinnstige: Først beundrer og elsker vi de skjønnne *legemer*. Slik blir barn født, slik kan vi "avle i skjønnhet". Men Eros viser oss tydelig at lengselen går videre – vi er ikke tilfredse med dette. Vi ledes til å elske skjønnne sjelelige kvaliteter – og det demrer for oss at vi i vår skjønnhetslengsel nok helst vil elske det gode. Men trinnstigen fører videre: Diotima hevder at lengselen ikke bare retter seg mot gode sjelsegenskaper og handlinger, men har enda et trinn. Sjelen lengter etter å elske det sanne, det skjønnne og det gode i seg selv⁸³.

Halvguden Faidros virker i spenningen mellom det umiddelbart sanselige og det langsomt ervervede intellektuelle, og kan tolkes som en figur på menneskenaturen. Figuren har tre lag. Først og fremst er Faidros vakker. Han vekker den andres sansning og et ønske om fysisk kontakt. Men disse to ting som Faidros vekker og innfrir er ikke tilfredsstillende. For i kontakten oppdages det at den andre er kapabel til å gjøre godt, og dette synes viktigere enn skjønnheten. At godheten ble merkbar først etter oppnådd kontakt er grunnlaget for Faidros', menneskenaturens, siste lag. Dette leddet er verken rettet mot den andres utseende eller den

⁸³ Grete Børsand Heyerdahl, "Platon" i *Vestens tenkere*, redigert av Trond Berg Eriksen, bind I, 79-101 (Oslo: Aschehoug, 1993), 90-91.

andres sjel som sådan. Derimot er den rettet mot det som kom til på grunn av kontakten mellom de to menneskene: Det sanne, det skjønne, det gode som sådan.

I Heyerdahls fokus kan slik begrepet om det sanne, skjønne, og gode sies å være satt i forbindelse med en menneskelig, relasjonell, og fysisk situasjon. Skildringen av Faidros begynner med det som gir seg i den stabile ytre verden, hans skjønne fremtreden. Deretter beveger skildringen seg til den indre reaksjon på Faidros, opplevelsen av godhet som uten øvrig forklaring simpelthen brer seg i kroppen. Til sist beskrives det som oppsto i *men går ut over* det fysiske møtet mellom to mennesker – begrepene om skjønnhet, godhet, sannhet. Det interessante her er at til tross for det filosofiske metafysiske paradigmet Platon ofte regnes som opphav til, virker det i Heyerdahls fokus – som min videre fortolkning er utledet av – som om metafysikken eller ideene slett ikke står uten forbindelse med det sansbare. Heller kan lagene i Faidros eller menneskenaturen sies å vise når og hvordan skillet mellom kropp og intellekt kommer til. Alene eller på egenhånd først og fremst sanser mennesket den objektive omverden. I møtet med den andre begynner mennesket å erfare sjelen og hva den rommer. Det er her, i dette flyktige, fysiske møtet med en annen at ideene har sitt opphav. I synet av hverandre dras to mennesker sammen til et møte. En opplagt gjensidig følelse av godhet brer seg i begge, for så å være borte. Det har hendt noe. De to involverte vet at deres kropp har erfart likedan, men ingenting er påviselig. Ikke annet – og ikke mindre! – enn ideene. Eller, et språk av begreper som forteller at slike flyktige møter gjentar seg med visse fellestrekk, og derfor er virkelige som situasjoner av det vi kaller hat, fred, samhörighet osv. Slik sammenfaller behovet for ideene eller begrepene med menneskenaturens behov for mellommenneskelige erfaringer, som begrepet foruten ville forbli usynlige og forsømt i samfunnet.

Vesaas' sansenære og delvis selvbiografiske litteratur står i forbindelse med det flyktige faidroske møtet, og har derfor noe etisk ved seg. Som vist springer begrepet av en opplagt forent opplevelse mellom to mennesker. Men dette betyr samtidig at begrepet har to menneskelige parter som for det meste av tiden er adspredt fra hverandre. Der godheten begynte som en kjerne av en forent erfaring splittes den i to eller flere bevisstheter. Således er mennesket etter møtet på et vis satt tilbake til tilstanden som foranlediget ideene, til det unilaterale, hovedsakelig estetiske forholdet til omverden. Imidlertid er det en vesentlig forskjell: Der mennesket i sin opprinnelige sansning fattet sitt mål og verden for øvrig uten tvil, er det etter møtet, på grunn av den overraskende gleden over *forent* opplevelse, preget av usikkerhet knyttet til den Andre. Vesaas' litteratur svarer til denne usikkerheten, fordi den tar begrepets sanselige, inter-relasjonelle opphav med i betraktningen.

Som tidligere påpekt er en av de ting Cavarero gjør i *Relating Narratives* å gi litteraturen en mellommenneskelig begrunnelse, men som med Vesaas likevel ikke synes å være nyansert nok. Cavarero utdyper denne begrunnelsen – som altså tar form via skildringen av det litterære samlivet mellom Alice Toklas og Gertrude Stein – i en beretning om enda et venninnepar, Emilia og Amalia. Emilia ønsker å fortelle sin livshistorie, men ikke har evnen til skriftlig formulering. Derfor får hun hjelp av venninnen:

What the narratable self of Emilia desires, even without knowing it, is thus, from the start, a narration of her story from the hand or mouth of another. From the perspective of the story, which responds to the desire of the narratable self, the written or oral form is indeed of secondary importance. The written text has the advantage of a greater tangibility; or the advantage of the pages jealously held in the purse, continually reread. The oral tale, on the other hand, as Arendt would say, has no lasting material consistency. Nonetheless, in both cases, what matters from the beginning is the narrative relation that rendered them possible and that renews itself in them⁸⁴.

Som hos Stein og Toklas vitner ikke Emilia om nødvendigheten av en sammenhengende livshistorie. Hun er først og fremst uttrykk for *selvets* ønske om enhet via gjenfortelling. I Cavareros fremstilling er det av underordnet betydning om gjenfortellingen kommer i muntlig eller skriftlig form; den skrevne livshistoriens privilegium er at den kan tas frem gjentatte ganger, mens den muntlige livshistorien gis i enkeltanledningen. For Cavarero er det viktigere at både den muntlige og den skriftlige gjenfortellingen fornyer *selvet* og dets relasjon til den som gir beretningen. Her vil jeg vende helt tilbake til utgangspunktet, til Butlers fremstilling av språket som upersonlig. Det samme kan nemlig sies å gjelde for Cavarero. Dette avsløres i hennes ikke-differensiering av muntlig og skriftlig gjenfortelling, der begge i like stor grad gir selvet en sikker grunn å stå på. I lys av *Fuglane* blir denne påstanden usikker. For er det en ting romanen understreker, så er det den menneskefylde som ikke kommer til sin rett i den muntlige samtalen – illustrert gjennom det kubistiske språket som stadig er virkende ”under” bygdas lineære språk. Mellom det kubistiske språket og det faidroske begrep er det slik en forbindelse som nyanserer gjenfortellings-teorien. I fortellingen om Faidros er begrepet utgått fra et kort sanselig møte mellom to mennesker. Dermed ”påpeker” dialogen *Faidros* at begrepet svarer til behovet for å ta vare på det flyktige menneskelige fellesrom. Det kubistiske språket kan tenkes som en frukt av denne lærdommen. Som vist, formidler ikke dette språket via begreper, men fremholder de bilder, forventninger, og den type rasjonalitet som knytter seg til et gitt fenomen. Dette betyr videre at ord ikke refererer direkte til tingene i det kubistiske språket. Slik setningen *hitom vinden er det stilt* forteller om vindforholdene rundt søskenparets hus, og Mattis’ evne til å gripe nyansene i naturen, er dette språkets prinsipp at

⁸⁴ Cavarero, *Relating Narratives: storytelling and selfhood*, 85.

det alltid er nær den talendes sansemåte. Sammen utgjør det faidroske begrep og det kubistiske språket en mer generell tese om litteratur og etikk: I møtet kan mennesker overrumples av forent opplevelse, for like etterpå å tvile på om hendelsen var virkelig. For å si det med *Fuglane*: I møtet er det en kjerne som like etterpå splittes i fylde og rand. Jeg mener narratologien som sådan reflekterer dette – læren om tidsrelasjonene mellom historie og diskurs er vitnesbyrd om differensen i enkeltmenneskers fortolkninger av en gitt hendelse, og de konkrete former denne differensen tar. I struktureringen av disse tidsrelasjonene vil forfatterens *stemning* gi seg til kjenne på et vis som ikke er mulig i den muntlige fremstillingen, fordi overleveringens hurtighet ikke tillater den kompleksitet sansemåten krever og som det litterære språket muliggjør. I denne forståelsen blir Cavareros muntlige gjenfortelling uholdbar fordi den ikke tar hensyn til at menneskeontologien ikke bare består av personlige, intellektuelt tilgjengelige minner, men også kroppens måte med verden. Gjenfortellingen svarer ikke bare til det kognitive. Den svarer til kroppens manglende sans som bare kan suppleres av andre – ”den sjette sansen”.

Det bør nevnes at disse tankene som vokser frem i lesning av *Fuglane* og som drøftes teoretisk av Cavarero, også finnes nedfelt også i nyere nordisk litteratur. Her vil jeg gi en kort presentasjon av tre ”fortellere” som på ulike måter sentrerer om å binde verden sammen for en annen: Annemarta Borgen, Torgny Lindgren, og Carl Frode Tiller. Borgens biografi om Johan Borgen, *Deg* (1981), ble planlagt i samarbeid like før Johan Borgens død. Her har den biograferte gitt biografen anvisninger, og dermed fått visshet om hva som skulle utgjøre hans ettermæle. Men også biografiens strukturelle form svarer til behovet for å se to sider av en hendelse under ett. Annemarta Borgens skildringer suppleres nemlig av flere av Johan Borgens skjønnlitterære verk som tydelig er vokst ut samme begivenhet eller følelsesmessige situasjon. I tillegg er denne relasjonelle strukturen ledsaget av en bestemt språklig form. Borgen veksler mellom en saksorientert og forklarende fortelling, og en fortelling ”ins medias res” som bevarer den muntlige tonen i samlivet, og som gjenskaper de overraskende vendinger som var da hendelsene inntraff første gang. Som f. eks. skildringen av en benskade Johan Borgen forulykket på høyfjellet, og Annemarta rådfører seg med hunden:

Mer ved på peisen. – Stille Tjalmo. Vi må ha inn ved. Ute er gufsende mørke og kald sno. Vedhaugen vokser tilfredsstillende ved peisen. Endelig fyr i den vesle kojeovnen også. Vi tenker planen igjennom. Han sover, oj, han snorker. – Tror du vi får det til, Tjalmo? Lite mat igjen. Vi skulle jo til landhandleren i morgen, vet du. Det går ikke. Over to mil ned. Han vil fryse i hjel for oss om vi er borte så lenge. Vi har ikke så mye penger heller. – Voff – voff. – Hysj da. Skaden er skjedd. Han våkner. Rekker ut en hånd: – Kom bort, da – nei bare du – fortell om nordlyset ditt igjen?⁸⁵

⁸⁵ Annemarta Borgen, *Deg* (Oslo: Gyldendal, 1981), 39.

Torgny Lindgrens roman *Dorés Bibel* (2005) gir seg ut for å være en selvbiografi, der jeg-personen, talende inn på en båndopptaker som senere er ført i skrift, forteller om sitt liv som analfabet. På grunn av denne manglende ferdigheten anerkjennes han aldri av sin far. Imidlertid har jeg-personen en morfar som tidligere arbeidet som litteratur-professor, men som i sine eldre dager mistet lese- og skriveevnen. Denne morfaren gir sitt barnebarn en muntlig innføring i store deler av den vestlige kulturarvens skrifter, og, han gir jeg-personen en billedbibel. I denne billedbibelen lærer jeg-personen seg å tilegne seg det som vanligvis regnes som skriftlig kunnskap med øynene. I denne motsetningen mellom faren og morfaren, mellom bokstavevnen og synsevnen, belyser romanen hvordan ulike måter å bruke kroppsinstrumentet på skiller mennesker. Under farens oppdragelse ville jeg-personens utvikling stagnert, men fordi han som ved et lykketreff har denne morfaren som i stor grad deler kroppens måte for tilgang til verden med ham, utvikles et åndelig fellesskap på jeg-personens og morfarens egne premisser. Carl Frode Tillers *Innsirkling* (2007) dreier ikke direkte rundt en slik sansemåte-tematikk, men mer i likhet med *Deg* om enkeltpersonens avhengighet av andre i selvforståelsesakten. Utgangspunktet for romanen er David som har mistet minnet, og som av denne grunn etterspør venners og bekjentes skriftlige beretninger om det de har opplevd sammen med ham. Gjennom disse brevene, som er parallellført med fremstillinger av den skrivendes nåtidige liv, er hovedfokus gjennomgående leveudyktigheten til samtidens individualisme. Interessant er særlig en av brevskrivernes direkte jevnføring av sin sosiale situasjon og fysiske tilstand som kreftsyk. Refleksjonen kommer til når han sammenligner seg med nabopasienten:

Slik Eilert kunne vise seg som sterk overfor henne, treng vel eg noken å vise meg som sterk overfor. Det er jo det at eg ikkje har hatt dette, som har ført til at sjukdommen har fått overta og dominere også. Det at den gamle Arvid forsvann så fort som han gjorde, og det at sjukdommen fekk dominere så til dei grader når den nye Arvid vart til, det skuldast først og fremst at eg ikkje har hatt noken å vere mitt gamle eg for, eg har ikkje hatt nokon å vise meg som livsglad og full av kampvilje for, og det er dette og ikkje sjukdommen i seg sjølv som har gjort meg til den eg er i dag⁸⁶.

⁸⁶ Carl Frode Tiller, *Innsirkling* (Oslo: Aschehoug, 2007), 155.

DEL III: "Menneskekunst"

Terskelsituasjoner

I *Kunstens fortrolling* refererer Steinar Gimnes til novellen ”Peparkorn” fra *Vindane* (1952), der en liten jente kikker inn i et rom med en nypyntet julegran og dras med inn i det mystiske:

Fortrollinga fører til ei enorm *utviding* av livsverda hennes: ”Verda hennar var tusen mil høg og tusen mil djup – ein skjøna ikkje det minste og skjøna det endå”. Sløringa av grensene mellom forteljar og hovudperson gjennom pronomen ’ein’, signaliserer autoriteten og rekkjevidda til denne opplevinga [...] ho vender seg frå den *vanlege* verda til den *fortrolla*. Slike terskelsituasjoner er hyppige i Vesaas’ tekstar⁸⁷.

Her forstår Gimnes Vesaas’ bruk av pronomen ”ein” som overgangssituasjoner der romanfigurene utvider sitt livsrom ved å gå fra hverdagen til en fortrollet verden. ”Ein” signaliserer dessuten at terskelsituasjoner ikke bare gjelder barnet, men også har en allmenngyldig relevans. I den følgende analysen vil jeg i likhet med Gimnes være opptatt av Vesaas’ bruk av den upersonlige pronomen ”ein”. Imidlertid vil jeg ikke knytte ”ein” til inntreden i den imaginære verden, men til overgangssituasjoner mellom mennesker som kan begrepsliggjøres som ”menneskekunst”. Menneskekunst forutsetter noe av den virkelighetsnærhet som fins i litteratur der *internalitet*, *eksternalitet*, jeg og du er i samspill. Vesaas’ skildring av sin mor i tekststykket ”Tonen” kan tenkes inn i en slik kategori, og den følgende analysen bør forstås som en utprøving av hva menneskekunst kan innebære.

⁸⁷ Steinar Gimnes, innledende essay til *Kunstens fortrolling: nylesingar i Tarjei Vesaas’ forfatterskap*, 8.

Ein – ”det vakre” som opplevelse.

Leonardo da Vincis *Mona Lisa* kan sies å være den mest kjente kvinne-representasjonen i Vesten. Hun ser mot de besøkende i Louvre. Skikkelsen hennes utfyller nesten hele billedflaten, hendene møtes rolig ved magepartiet, hun ser, og vi tror vi ser et smil på det jevne ansiktet hennes... ’hva tror du hun tenker på?’, spørres det ofte – før undringen må gi slipp, og blikket vender tilbake på billedflatens behagelige clair-obscur-effekt. Hun er så vakker.

På en side er det klart at skjønnheten tilskuerne i Louvre opplever i *Mona Lisa* er fiktiv. Men samtidig som den dunkelt belyste kvinnen som møter oss innenfor rammen ikke er virkelig, er det vanskelig å forkaste opplevelsen av behag foran skikkelsen hennes. Er det et smil vi ser, eller er det bare skyggen ved øynene som narrer oss? Hvorfor virker hun fullkommen – ikke ganske enkelt vakker? Har hun noe å fortelle, eller er det bare Leonardos chiascuro-teknikk?

Begrepet om det vakre har i den vestlige kulturen blitt knyttet til idealet. Ideal er avledet av idé, noe som har selvstendig og uforgjengelig eksistens i en egen sfære. På samme måte er det en konnotasjon mellom det vakre og bildet. I *Usynlige bilder* skriver Skjerdningstad om ”Tonen”:

Vesaas’ unnvikende framskriving av mora er ledd i en mer omfattende ikonisk poetikk. Som ikonet er ”Tonen” en tekst som sirkler omkring et fraværende nærvær av en mor eller guddom. Og som ikonet peker inn mot guddommen og henter all sin flate dybde fra eksistensen av dette usynlige, er det mora og hennes tone som er denne tekstens pendant til det guddommelige⁸⁸.

Her tenkes fremstillingen av moren å gi nøkkelen til en ikonisk poetikk, der moren er avbildet samtidig som hennes betydning som person ligger utenfor teksten. Hennes skjønnhet og virke som mor er nedtegnet. Nedtegnelsen forteller ikke noe bestemt, bare åpner for en fornemmelse av noe større. Mer gjør ikke tekststykket krav på å fortelle. Slik er ”Tonen” meningsfullt som billedikon.

Her vil jeg knytte Vesaas’ fremstilling av moren og ”det vakre” til ”forfall”. Forfall refererer da ikke til kroppens aldring som sådan. I forlengelsen av hvordan jeg tidligere har vært opptatt av at Vesaas tar kroppen med i betraktningen av bevissthet, vil jeg her være opptatt av hvordan kroppsbevisstheten kan tenkes i forholdet til andre. ”Forfall” vil i den forbindelse referere til *tiden mellom mennesker* og til det å bli *gitt* en ny sansemåte. I ”Tonen” kan dette forstås å utspille seg i spenningsfeltet mellom foregripende begreper og erfart

⁸⁸ Skjerdningstad, *Usynlige bilder*, 97

virkelighet. Med denne tolkningstråden vil jeg vise at det som hos Vesaas i utgangspunktet var et bilde, måtte bli til en tekst – der referenten er i et spinnverk av mening.

Fotografiet av moren

I ”Tonen”, et tekststykke i det selvbiografiske verket *Båten om kvelden*, skildres et scenario som minner om betrakteren foran *Mona Lisa*. Her gjør den aldrende Tarjei Vesaas seg en erindring: Han og brødrene ser i et album fra når deres mor var ung vakker jente. Imens kan de høre samme kvinne, i kjøkkenet like ved hvor hun forbereder middag til arbeidskarene på gården. Det første minnet vekker et annet: Vesaas husker moren en stormende snøkveld, hvor hun klunker på et strenginstrument og synger, til øving før hun skal komme sammen med andre toneglade i bygda. Del av *denne* erindringen er far. Han brummer fordi konen skal ut, vet at veien ned til bygda er nedsnødd – men forblir liggende på slagbenken, lesende i en bok. Imens trækker moren alene i vei til sitt tonefellesskap. Igjen glir forfatterens tanker: Moren, først oppe, sist til sengs. Hennes hender hadde noe med alle oppgaver på gården. I motsetning forsto verken faren eller sønnene hennes interesse for sangen.

Parallelt med skildringen av forholdet mellom mor og far gjøres altså betraktninger omkring ”vakre jenter” på fotografier. Her blir et skille mellom guttens og farens forhold til kvinner er avgjørende. Mens faren representerer et distansert forhold til kvinnen, tilnærmer gutten – gjennom forfatterens retrospektive innsikt – seg til kvinnen gjennom en undersøkende holdning til fenomenet skjønnhet. Dette vil jeg komme tilbake til.

I *Usynlige bilder* forstår Skjerdingsstad Vesaas’ poetikk som sprunget ut av fars- og morsbildet, slik de er skissert i første og nest siste tekststykke i *BOK*. I følge Skjerdingsstad tematiserer disse foreldreportrettene skillet mellom omverden og de i sanseorganene og språket nedfelte føringer på den. Som et generelt utgangspunkt for Skjerdingsstads fortolkninger av Vesaas gjelder det at tekstene bærer i seg en ”formløs bakgrunn” som gir liv til det pre-verbale kroppslige. Mot denne bakgrunnen står ordene først og fremst fram materielt, ikke semantisk. Denne språklige materialiteten spores i farens strenge og knappe væremåte. Faren var taus. Når han talte, talte han ut fra tradisjonen. Hans ord var lov. Hos forfatteren Vesaas blir denne væremåten videreført i en skrivestil som er ”kort og fyndig, som hogd i stein”. Både faren og sønnen skaper seg slik entydige grenser i det før-verbale. Ordene har ikke rom for det usette og fjerner all tvil – ”her figurerer de som en skarphet, en svart strek og et lammende blikk”. Slik tenkes Vesaas’ poetologiske kraft å være sprunget ut av farens harde ord.

Skjerdingstads fokus på denne poetologiske kraften er bundet til en språkforståelse der menneskets tanke eller *egentlige* erkjennelse verken ligger i språket eller sansningen. I ”Steindraumen”, også fra *BOK*, skildres et menneske som beveger seg mellom bergvegger med munn som synger opp i kor rundt det. Fordi disse bergmunnene ikke vil besvare spørsmål, påminner de mennesket om dets sanne ontologiske status:

Denne talen som verken er taushet eller ord, men noe mellom dem, eller muligens overgangen fra det ene eller det andre, kan forstås som *tanken*. Det som uttrykkes, er den påtagelige tausheten idet dette mennesket tenker fram sin egen situasjon, i et glimt oppdager sin egen væren, og samtidig ser at denne væren ikke kan forstås av språket⁸⁹.

Tanken, egentlig erkjennelse, tilsvarer verken ren sansning eller det som blir begripelig kognitivt gjennom språk. Erkjennelsesapparatet er like etter kroppens sansning, og rett før talen trer i kraft. I dette flyktige øyeblikket *når* mennesket sitt eksistensielle grunnlag, før tilgjengeligheten glipper unna. Skjerdingstads tanke om dette erkjennelsesapparat er inspirert av Merleau-Ponty. Hos denne tenkeren er blikket er utgangspunktet for kroppens åpning mot verden: ”Slik Merleau-Ponty legger opp til, skjer dette i en serie uoversiktliglige og ukontrollerbare overlappinger som gjør det ytre til noe indre og det indre til noe ytre i en uendelig foliering der gjennomsluktige flater eller folder lagvis legges på hverandre⁹⁰”. Blikket, som enkeltpersonens kontaktflate med omverden, konstituerer gradvis et raster i kroppen som omverden blir håndgripelig gjennom. Skjerdingstad knytter dette rasteret til diktet ”Gjennom nakne greiner” fra *Liv ved straumen*, hvor Vesaas omtaler sin egen måte å ha sett livet på som ”greineverket”. Skjerdingstad forklarer hva greineverket består av ved hjelp av *Is-slottet* og *Fuglane*:

Her ser Unn på en måte som uttrykkelig synliggjør at blikket filtrerer eller medkonstituerer det sette. Det som kommer til syne for Unn, gjør det som sabler, smale strå, sprikende maur, bånd av perler som treffes av solstråler, knekkede blader, striper fra bunnen, en strek som kastes til sida, og et stivt øye. Til sammen figurerer alle disse enkeltobservasjonene en måte noe kommer til syne på, som kan ses som en variasjon over greineverkets mønster⁹¹.

Og, om det samme emnet med henhold til *Fuglane*:

Slik ser Mattis Hege, som det skarpe og flerrende lynet. ”Det var det å få ta ordet lyn i munnen, som var så freistande for han. Det laga seg noko slags merkelege tverr-render inni skallen når han brukte ordet lyn, syntest han, og han drogst imot det”. Lynet skjærer gjennom romanen ikke bare som uforutsigbare

⁸⁹ Ibid: 27-28

⁹⁰ Ibid: 161

⁹¹ Kjell Ivar Skjerdingstad, ”Tarjei Vesaas’ blikk” i *Den litterære kroppen: artikler om kropp og tekst fra Edda til i dag*, redigert av Unni Langås, 159-177 (Kristiansand: Høyskoleforlaget, 2005), 169.

nedslag av frykt, men som lynende strikkepinner så vel som tanker [...] Mattis både tenker, snakker, oppfatter og framfor noe ser, i streker og floker som tvinnes inn i teksten⁹².

Unn ser på en måte som fanger avlange former og spredte mønstre av is, smådyr, og gressvekster. Lignende er det med Mattis' måte å se alt gjennom lynets kantede skarphet. Det sentrale, som påpekes i fortolkningen av *Fuglane*, er at blikkets raster blir et språklig greineverk. Enkeltpersonen har *sett* bestemte ting som siden gjentas i dennes språk. Det er formodentlig på noe lignende vis helheten av omverden, i Vesaas' tilfelle, erstattes av miming av faren og farens språk.

Skjerdingstad tolker morsbildet som et vitnesbyrd om sanserasterets begrensede tilgang til omverden, der hun forblir en fjern abstrakt skjønnhet. I "Slik det står i minnet" nedtegnes farens ytre. I motsetning blir pronomenet "henne" stående i stedet for en utdypende skildring av moren i "Tonen". Dette får konsekvenser Skjerdingstads lesning av passasjen "Ein skugge over henne? / Ingen. / Ser han ingen skugge på henne? / Ikkje no. / Ikkje på mange år har det funnist". I Skjerdingstads tolkning forstås "skygge" som en konkret skygge – ikke refererende til verdiene moren evt. måtte stå for. Riktignok påstår forfatteren at moren ikke står i skyggen, men rent tekstbilledlig forblir hun en skygge. Denne morens skyggevesen er som nevnt del av Vesaas' "ikoniske poetikk". Først *omtales* et fotografi av moren som ung og vakker uten å beskrives nærmere. Siden skildres moren på gården – hvor hun imidlertid går i ett med arbeidet og den grå hverdagen. Moren er ikke grepet. Derimot åpner hun som ikonet et vindu mot noe hinsides. Slik er hun først og fremst forankringspunkt for Vesaas' forestilling om "all verdens kvinnelig skjønnhet"⁹³. Dette står igjen i sammenheng med sanserasteret:

Jeg kan bare berøre noe fordi kroppen min vet at det samtidig er noe jeg ikke berører. Tilsvarende kan vi si at om blikket ikke hadde kjennskap til dette fraværet, ville det aldri funnet ut av verden. Blikket gjør meg oppmerksom på, fører fram til, alt det som *ikke* er meg, alt det jeg ikke ser eller kan se⁹⁴.

Det Vesaas berører, står i nær relasjon til farens visuelle og språklige foliering i ham. I ytterkanten av denne berøringen og dette språket finnes moren, som en motflate av noe fremmed Vesaas gjør seg selv forståelig på. Med dette som utgangspunkt kommenterer Skjerdingstad "myten Vesaas":

⁹² Ibid: 173

⁹³

⁹⁴ Ibid: 162

Vesaas er fremdeles omgitt av taushet, men det er ikke fordi han sitter på noen romantisk pødestall, men heller fordi han er avmektig. En som i sin hjelpeløshet ser at han aldri kan erindre alt, få med alt, men i stedet tegner abstrakte figurasjoner av det han verken kan eller skal fri seg fra⁹⁵.

I Skjerdingsstads fortolkning av Vesaas' foreldrebilder, representerer ikke Vesaas' forfatterskap – eller noe forfatterskap, i den grad tolkningen gjør krav på å være en allmenngyldig ontologi – et privilegert utsigelsessted. Heller er han bundet til farens språkføring, som innsnevrer fremstillingen av alt annet.

I motsetning til Skjerdingsstad vil jeg argumentere for at Vesaas' poetikk er sprunget ut av observasjonen av morsskikkelsen, og dermed at det er misvisende å omtale det vesaaske som en "avmektig *miming* av faren". For bør en vesaask ontologi utledes av faren i "Slik det står i minnet"? Fremstilles ikke faren her så tradisjonsbundet at han ikke evner kommunikasjon med den yngre generasjon? Og skiller ikke Vesaas seg fra mange andre skribenter nettopp fordi han drøfter mulighetene for mellommenneskelighet? Her er det et motsetningsforhold så betydelig at det blir vanskelig å gå med på at Vesaas er "avmektig" overfor foreldrearven. Heller vil jeg i det følgende påpeke hvordan Vesaas' skildring av den vakre moren ikke bare forteller om hennes Skjønnhet, men om en tenkeholdning som er sentral for Vesaas' skriftlige praksis.

Kvinne, skjønnhet, død

En av de som har drøftet betydningen av kvinnens skjønnhet i kulturen, er kultur- og litteraturviter Elizabeth Bronfen. I artikkelen "Det mest poetiske emnet"⁹⁶ ser hun med kritisk blikk på den mannlige diskursens oppfatning av det vakre. Et implisitt premiss for artikkelen er at den vestlige kulturs refleksjon over språkbruk er utilstrekkelig. Forholdet mellom begreper, ord, og virkelighet er undertematisert. Motsetningen mellom Vesaas' positive, litterære og Bronfens kritiske, teoretiske behandling av "det vakre" utgjør derfor et produktivt utgangspunkt for sammenligning. Sammenligningen vil ta utgangspunkt i Bronfens begrep om *den mannlige diskursen*. Deretter vil jeg etterprøve dette begrepet i forhold til "Tonen". Foregripende vil jeg påstå at blant de mange entydige fremstillinger av kvinnens skjønnhet, finner vi her et unntak! Hva innebærer "det vakre" i "Tonen"? Hva forteller dette om Vesaas' poetikk, dvs., bruk av språket?

⁹⁵ Skjerdingsstad, *Usynlige bilder*, 103.

⁹⁶ Elizabeth Bronfen, "Det mest poetiske emnet" i *Feministisk litteraturteori*, redigert av Irene Iversen, 85-103 (Oslo: Pax, 2002)

I likhet med Vesaas problematiserer Bronfen det behag den mannlige betrakter ofte finner i den vakre kvinnen. ”Det mest poetiske emnet” undersøker hvorfor dette distanserte, forflatende blikket på kvinnen sirkulerer i vårt samfunn – også i dag. Bronfen starter ut med å dvele ved dikteren og teoretikeren Allan Edgar Poes påstand om at en ”vakker kvinnes død er det mest poetiske emnet”. Dette blir en undersøkelse av sammenhengen mellom en tvetydig holdning til døden – i form av en samtidig dødslengsel etter det stabile hinsides, og en dødsangst for kroppens oppløsning –, ”den vakre kvinnen”, og kunst. Denne poeske poetikken anses som nedslag av et normsett som er gjeldende i vestlig kultur. Som eksempler trekker Bronfen bl.a. fram Lacans oppfatning av skjønnhetens funksjon: Samtidig som skjønnhet gjør oss bevisst fragmentering, har den kimen i seg til en hel og fullstendig forestilling som benekter dette fakta. Hun refererer også til Freud, som anser skjønnheten som en form for ønskeoppfyllelse. Ved å velge å fokusere på skjønnheten utblokkeres, ofte ubevisst, det som er menneskelivets nødvendige skjebne. I denne sammenheng må det bites merke ved at hos begge disse tenkerne blir skjønnhetens forfall negativt ladet fordi – som jeg vil komme tilbake til – mellommenneskelig tid ikke tas med i betraktningen.

Mot bakgrunn av denne redselen for kroppens forfall hevder Bronfen evnen til forestilling tilsvarende en midlertidig makt. Forestillingen opprettholder den helhet og endelighet døden ikke går med på som en realitet. Dermed kan en si at skapelsen av bilder – representasjoner som holder ulike elementer sammen i en helhet –, og konstruksjonen av det kvinnelige er plassert i et analogt forhold til døden. En tendens i vestlig kultur er at på den ene siden dikterens ord, og på den andre siden kvinnens ytre skjønnhet, holder den ubegripelige og vonde døden på avstand; den vi forsvinner til og der vi opphører å gjøre inntrykk på verden. Diktningen og skjønnheten kan slik tenkes gjennom Mona Lisa, *billedskjønnheten* mot og på en sublim og truende bakgrunn.

Det er et påfallende likhetstrekk mellom Bronfens påvisning av at kvinnen ofte retorisk knyttes til døden, og Skjerdingsstads fortolkning av morskikkelsen i ”Tonen”. I følge Bronfen knyttes kvinnen i kunsten ofte til døden ved at hun blir et tegn uten referent, eller at fremstillingen av henne bærer med en foruroligende tvetydighet, ”unheimlichkeit”. I Skjerdingsstads forståelse er ”Tonen” som sagt del av Vesaas’ ”ikoniske poetikk”. Fra moren utgår forestillingen om ”all verdens kvinnelig skjønnhet”⁹⁷, hun er ”et nærvær av noe fraværende”. Slik skaper teksten opplevelsen av hjemmet som ”en hjemløs mor”. Her fins gjenklang av Bronfens ord om at kvinnefremstillingen bærer i seg en foruroligende

⁹⁷ Skjerdingsstad, *Usynlige bilder*, 101.

tvetydighet, "unheimlichkeit", og at hun retorisk – slik moren ifølge Skjerdingsstad tenkes fremstilt som et ikon av noe hinsides – iscenesetter døden. Likheten styrkes ved at Skjerdingsstad under tolkningen av "Tonen" trekker veksler på et diktet "Ein stille arm" som tematiserer morens død. Skjerdingsstad omtaler diktet som "gotisk", med referanse til moren som tiltrekkende men samtidig bærende noe frastøtende og fjernt. Dette sammenfallet mellom Skjerdingsstad og Bronfen kan sies å gjøre Vesaas til en fullt tradisjonsbundet forfatter når det gjelder kvinnen. Han så å si supplerer den mannlige diskursen med enda en representasjon og går altså spenningsfritt inn i vestlig kulturarv.

Imidlertid, Skjerdingsstads betraktninger overser at Vesaas' erindring "Tonen" er bygget omkring både-og-forhold. For det første, *guttens* blikk på jenter og sin mor. For det annet, *farens* relasjon til moren. Og for det tredje, *den aldrende forfatterens* opparbeidete refleksjonsevne. I tekstens første erindring skildres unge gutter som viser fotografiet av moren til besøkende:

Såg vi bileta saman med utangards folk, så peikte vi fort og likesælt, og opplyste med ytste fingertuppen: / – Mor. / Bladde fort vidare. / – Nei, vent, sa kanskje utangards-mennesket og bladde tilbake. Deretter såg vi lenge på henne alle saman, og vi var spente. / – Jaha, sa dei til oss smågutane. Jaha. / Sikkert fór det noko gjennom oss om kva dei la i dette forargerlege jaha. Dei kunne tagt still vel, dei som andre folk⁹⁸.

Uttrykksmåten "dette forargerlege jaha" påpeker konfrontasjonen mellom de besøkende og guttene. Sistnevntes forventninger om hva som *kan* bli sagt og forstått om moren, innfris ikke i det konstaterende og selvsikre "jaha". Det impliserer et stereotypisk og selvforklart innhold som ikke gjør moren berettiget. I "Tonen" får problemet en løsning gjennom skiftet mellom synsvinklene far, gutt, og forfatter. Gjennom disse tre posisjonene blir guttens evne til og behov for å problematisere vage følelser til slutt, i forfatterens retrospektive innsikt, stående mot farens en-til-en omgang med hverdagen.

Skjønnhetens mer

Guttens fornemmelse av spenningen mellom fotografiet av moren som ung, og moren som arbeidende på kjøkkenet, skaper en påstand om at skjønnhet har et *mer* ved seg. Tekstens tredje avsnitt åpner med en alenestående og "smakende" setning: "Vakre jenter". Like etterpå, i forfatterens retrospektive blikk på album-seansen, settes fokus ved bemerkningen om "kor ravende gali" begrepet "vakre jenter" kunne bli brukt. Likevel sitter guttens følelse i:

⁹⁸ Tarjei Vesaas, *Båten om kvelden*, 184-185.

Men når vi så såg det liggande tjukt utanpå òg, då var det inga råd. Ein drogst imot, og ville bli dregen imot. Kva var det? Eit velvære. Ei lyfting opp i eitkvart lett liksom, der ein i grunnen ikkje høyrde til, men fekk nåden å vera ei lita stund. Det svinsa oftast bort nokså fort og var andre stader⁹⁹.

Fotografiene av den unge moren og hennes venninner avbilder skjønnhet, som trekker blikket til. Det er flere jenter, og flere typer skjønnhet, men én følelse: Ikke-hverdagslighet, et kort øyeblikks oppløftning. Med bruken av ordene ”oftast” og ”nokså” markerer den aldrende Vesaas avstand til guttens oppløftning – tonemessig signaliseres at det er en arketypisk situasjon som skildres, og at det er kommet til en refleksjon over den opprinnelige opplevelsen. Det viktige akkurat her er spørsmålet og svaret som går i forlengelsen av forfatterens fokus på det overflatiske i ”vakre jenter”, nemlig ”Kva var det? Eit velvære”. Denne velværen blir skjønnhetens *mer*, og kan hevdes både å være forfatterens undersøkelsesobjekt, samt illustrere hans poetikk.

I summen av guttens observasjoner og forfatterens bearbeidelse mener jeg å finne et parallell-løp mellom den mannlige diskursens begrep om ”det vakre” og det jeg vil forsøke å nærme meg som *mediering*. Ordet kommer av latin *mediare*; være i midten. I tillegg refererer det til å forlike eller megle. I motsetning til det vi vanligvis forbinder med å megle, dreier ikke medieringen knyttet til morsskikkelsen seg om språklig argumentasjon. Som identitetsproblematikken i *Fuglane*, vedrører mediering forholdet mellom mitt språk, den andres språk, og sansning. Her, i parallell-løpet mellom guttens smakende og definerende ”vakre jenter”, og forfatterens tematisering av mediering finnes det dermed en mulighet til å se forholdet mellom den mannlige diskursen og den andre, samt ”begrepstrioen” kvinne, skjønnhet, død, på ny. I mer konkret forstand: Hva er det ved kvinnen som er fremmed for faren – det fremmede gutten fornemmer, og forfatteren senere finner ut av?

Dobbel ”tone”

Tekstens tittel refererer både til morens interesse for sang, og til hennes posisjon i familien. Denne dobbeltheten setter oss på sporet av noe av det fortidde i Vestens fremstilling av kvinnen. Det begynner å ta form i den andre erindringen, som reflekterer omkring snøuværskvelden da moren uten farens hjelp må ta seg frem til samspill i grenda:

Inne i tonen.
Kva var det for noko?

⁹⁹ Ibid: 182

Noko vi hadde i huset og ikkje skjøna.

I det ytre var det enkle plink plink som vi ikkje brydde oss større om, vi som ikkje var fødte med særleg sans for tonar¹⁰⁰.

Moren utstråler ”tonen”. Dette refererer ikke bare til den konkrete tonen, musikken. Det er tonen moren bringer med i hverdagen som fyller gutten med undring. Dermed ser det ut til å være to samvirkende årsaker til at minnet henger ved forfatteren. For det første er det bildet av moren, alene med tonen i snøværet. Det forteller at hennes personlige interesser ikke vedkom familien. For det annet er det tonen som opptok hele huset, men som var utenfor guttens begripelse.

I denne observasjonen aner gutten et misforhold. Moren er alene med det personlige, musikk-evnene og behovet for å utøve dem. Samtidig er moren til stede i hele huset, for menneskene og for husholdningen, ”noko vi hadde i huset”. Gutten og brødrenes forsøk på å definere moren skjer imidlertid kun de ganger de ser på fotoet av henne. Her er de på linje med Bronfens fremstilling av poeten, som hviler i den mannlige diskursens forestilling om skjønnhet. Eller med betrakterne av *Mona Lisa*, som er ute av stand til å forklare behaget foran smilet hennes. Der Vesaas’ retrospektive grep begynner å overta, skrapes det i denne *enkle* skjønnhetens overflate.

Relasjonenes dynamikk

Skildringen av uværskvelden viser at forholdet mellom moren og faren var preget av arbeidsdeling, og kobler den ovenfor nevnte distansen til moren til begrepet om *mediering*. Mens gutten observerer moren som øver til kveldens sang-møte, pukker faren på spørsmålet om moren virkelig skal ut i *det* været:

Vi skjønar kva det er talen i grunnen krinsar om: om den nedsnødde vegen fram til grenda. Mannen synest ikkje han orkar å gå ut i uveret og brøyte på ei skilåm fram til tonen. Det er vel sant at han er trøytt nok og må få kvile ryggen sin. Fram til tonen – det står ikkje om livet å koma dit¹⁰¹.

Morens øving i uværskvelden spiller opp en nerve hos faren: Han burde følge henne til bygda. Samtidig forblir det med denne diffuse nerven. Farens oppgave er å holde gården i hevd, og for å holde gården i hevd må kroppen få sin hvile. Morens interesse på den andre siden, tonen, har ikke samme nødvendighetsaspekt over seg. Tonens dobbelhet, dvs. at den både forteller om morens musikevner og det den velværen ved henne gutten og faren ikke helt griper, indikerer slik at kvinnens sosiale posisjon og arbeid ikke har hatt et tilhørende språkapparat

¹⁰⁰ Ibid: 185

¹⁰¹ Ibid: 187

som anerkjenner det. I ”Tonen” ser en dette når farens samvittighetsbluss over ikke å brøyte vei til ”tonen” utviskes i en visshet om at *hans* virke består i utarbeidet. Derav guttens begrensende forståelse av moren. Det har aldri ”stått om livet” å komme fram til tonen. Med andre ord: Det ligger en kjønnsmytikk i diskrepansen mellom de oppgaver som utføres og verdsettingen av det som ”arbeid”.

Vesaas gjør seg indirekte noen tanker om hvorfor det var vanskelig å forholde seg til morens arbeid. Dette nedfelles i bruken av personlig pronomen i fremstillingen av forholdet mellom far og sønn. Det språklig mest påfallende i ”Tonen”, er fraværet av det personlige pronomen jeg. I åpningsavsnittet omtaler forfatteren seg selv som ”han”. Dette er et unntak. Utover i teksten brukes to former: Det ene er ”oss”/”vi” og knytter seg til fortiden, guttens perspektiv. Det andre er det upersonlige pronomen ”ein”, som knytter seg til den skrivende forfatterens perspektiv. Mot siste del av ”Tonen” erindres guttens tanker om morens situasjon i hjemmet, etter en arbeidssom dag i vårronna der hun er sist i seng:

Sonen ser på henne og tenker:

Visste ho dette den dagen ho sa med han at ho ville bli med han hit?

Sikkert. Ho hadde nok sett det i sin eigen oppvokster. Visste kva ho gjekk til.

No angrar ho vel grueleg.

Det ser ikkje slik ut heller. Ho har no fått oss –

Stopp no¹⁰².

Her gjenskapes foto-seansen fra innledningen eller den ytre betraktningen av moren, bortsett fra at forfatterens nærvær utvikler fremstillingen av den vakre jenta. Jenta valgte gårdslivets slit fullt bevisst, uten senere å angre. For gutten er årsakene til dette utilgjengelige. Utenom én tanke: Han og brødrene eksisterer pga. henne. Avsnittet forbinder forholdet mellom guttens fotografi av den vakre jenta og observasjonen av morens slit for familien. I fotoseansen, hvor den nåtidige moren innimellom stakk hodet inn for å se til guttene, ble morens utseendemessige aldring et sentralt anliggende. Morens valg av gårds- og familielivet representerte en oppgivelse av den unge jenta på bildet. Jenta, sønnens innbegrep av morens skjønnhet og individualitet, er her det springende punkt. Gutten tenker at moren må angre sitt valg, med det slitet gårdsarbeidet har påført, og påfører. Samtidig ser han ingen anger.

Resonneringen over faktumet sirkler om betydningen av *livet som kom til samtidig med at det ytre forfalt*, hvilket blir kjernen i begrepet om *mediering*. I et mindre tekstnært perspektiv kan en avlede at denne moren ikke faller inn under Skjerdingstads ”ikoniske poetikk”, eller Bronfens fremstilling av den mannlige diskursens begrep om kvinnen. Som

¹⁰² Ibid: 197

understreket tidligere, stadfester Vesaas-tekstens åpning dragingen mot vakre jenter. Men som også nevnt er dette kun tekstens *innledning*. Gjennom de øvrige avsnittene skildres morens ulike posisjoner på gården – tilberedningen av måltider, minstemann hengende på armen, åpenheten i samtale med sønnen, gitaren hun klimprer på. Her bærer tekstens kronologiske bevegelse – fra gutten og fotografiet til faren og arbeidsdelingen – og dens innhold – Vesaas’ retrospektive refleksjon – samme budskap: Jentas ytre skapte et mannlig blikk som etablerte nye fysiske rom omkring henne. Der ble hun først den vakre kvinnen, siden mor, og siden den som spilte og satte tonen for de ikring henne. Skjønnheten er *her* elementet som leder inn i kjønnsrollemønsteret, hvor kvinnen til tross for den mannlige diskursens konvensjonelle holdninger – ”lovens lammende blikk” – fortsetter å utvikle seg. Dette fysisk meningsskapende rommet ville være fraværende dersom distansen mellom kjønnene opphørte, dvs. at jenta, moren, og den personlige kvinnen i guttens blikk var den samme. Mediering referer slik til blikkets eller definisjonens etablering av et ytre relasjonelt rom hvor det andre mennesket *gis* nye kroppslige situasjoner.

Samtidig belyser ”Tonens” kronologiske forløp forholdet mellom morens mediering og forfatterens ervervede oppfatning av ”skjønnhet”. I albumseansen sitter guttene undersøkende over morens foto: ”vi bladde forbi dei og kom fram dit vi ville, til den eine”. Like etterpå kommenteres moren fra hverdagen:

Det er om lag likeeins, sa vi oss nok. Dei nye verdiane, som var komne til, og som meir enn vóg opp det farne, dei forstod vi ikkje. Det hende at den eldste som hadde ansvaret, brast ut: / – Snill, det er ho!¹⁰³

Første sitat betoner at selv om albumet rommer mange skjønnheter, er det bare én av betydning. Opplevelsen av moren som den ene, skjønnheten av betydning, utdypes i det andre sitatet. Guttene sier seg selv at moren er like vakker som fotoet. Men det er et dekke over en allerede erkjent aldring, hvis samtidige vinning er utydelig i guttenes horisont. Dette resulterer i et påståelighetens utrop: Godhet, det har moren. I denne tekstlige nærhetsrelasjon mellom morens visuelle historie, hennes daglige arbeid, og guttens eiendommelighet overfor moren, forklarer ”Tonens” skjønnhetens *mer*. Den tidligere vakre jenta valgte gårdsslit og dem. Her kommer forbindelsen mellom guttens forsvar for moren og ham selv til syne. For i vissheten om morens tidligere skjønnhet er det skjedd en overføring: Hun som i det ytre var så vakker, gav det opp, og stiller og gjør det nå vakkert i deres hus. I denne oppgivelsen vet gutten at også *han* er av verdi. Det har skjedd en avkastning fra det ytre av moren til guttens indre

¹⁰³ Ibid: 184

varme velvære. Slik er skjønnhet et aspekt ved omsorg. Dermed kan en si at utsagnet ”ho har no fått oss –” likesom i en sirkelslutning er muliggjort av den vakre kvinnen. Her virker forholdet mellom den definerende og den definerte begge veier: Farens definerte den unge jenta som vakker. Denne vakre kvinnen spilte videre på definisjonen, gikk inn i familiearbeidet, der hun siden kastet av verdi på sine sønner. Moren igjen, blir av guttene oppfattet som heldig fordi hun har fått dem. Denne virkelighetsfremstillingen fokuserer inn en ytre verden mellom mennesker som *ingen* kan fri seg fra, og som stadig forsterker seg selv.

Ein som overordnet poetikk?

Dei kan ikkje følgje henne, dei der heime, men ho vil ha tonen til stades der. Den skal vera til stades så lenge eg sjølv er til stades i det huset. Huset mitt skal vera eit hus der også tonen får vera.

Det tenker ho nok på, der ho går i uveret¹⁰⁴.

I ”Tonen” er denne skildringen av morens gange til bygda eneste sammenheng hvor det personlige pronomenet ”eg” benyttes. Som vist, kunne ikke gutten eller faren følge moren fram til sangmøtet. Forfatteren, derimot, viser i dette avsnittet at han i det minste følger moren et stykke på vei. I andre setning, ”Den skal vera til stades så lenge eg sjølv er til stades i det huset”, forbindes ”tonen” til moren *og* forfatteren. Dette fordi teksten etablerer en språklig usikkerhet om ”eg” refererer til mor eller skrivende sønn. Er det i morens hus tonen skal være? Eller er det i sønnens?

At denne tvetydigheten ikke er tilfeldig, kan sies å være underbygget av forfatterens øvrige bruk av den upersonlige pronomen *ein*. I motsetning til et fiksert og beslagleggende perspektiv, slik Bronfen beskriver poetens språkbruk, gjør *ein* krav på en taleposisjon som befinner seg mellom omstendighetene, slik *mediare* altså kommer av ”å være i midten”. Når dette ”eg” kobles til *ein* og tonen, blir Vesaas’ form for poetikk synlig. Denne utgår fra observasjonen av morens væremåte: Moren satt sitt personlige jeg – representert ved den unge jenta og musikken – til side for familie og hjem. På den ene siden var nok hennes personlige jeg i sønnenes og farens blikk redusert eller omskapt. På den andre siden var det disse iscenesettende blikkene som la grunnen for hennes utvikling fra vakker kvinne, til mor, til omsorgsperson – til tonesetter. Her skimtes et finurlig sammenfall: Slik det for Vesaas var vanskelig å finne ord for morens sosiale posisjon, finnes det *positive*, underfokuserte aspekter ved diskursen.

¹⁰⁴ Ibid: 190-191

Dobbeltheten i tekststykkets tittel kan knyttes til disse positive aspektene, som jeg vil omtale som *iscenesettelse*. Som nevnt skildres farens væremåte idet moren skal til å gå ut i snøværet og til sangmøtet: ”Ho er langt inne i tonen sin. Vi andre veit ikkje kva det vil seia. Han med boka kan heller ikkje setje seg inn i det. Han er som sønene sine”¹⁰⁵. Moren er tonen. Det refererer til musikken – sang og gitar-plunk som *rommer* hele huset. Denne musikken viser til kvinnens, tradisjonelt sett, sosiale arbeid – å utøve de roller som gis henne. Hun er den som medierer, som har lært seg å forstå og veksle mellom ulike kroppslige posisjoner. Faren sitter med boka. Han svarer ikke på morens behov for følge til sangmøtet.

Å utøve de roller som gis en vil si å vite at *ein* er et aspekt ved livet. *Ein* er et pronomen som viser til relasjonen – *én blant flere*. Den fulle betydningen av dette blir først tydelig ved å vende tilbake til fylde- og rand-strukturen i *Fuglane*. I Mattis var det umiddelbare koblinger mellom bestemte ord og bestemte fornemmelser. Som f.eks. ”død”, som svarte til bildet, årsaksforklaringen, og rasjonaliteten ”lokk over, bly i vengen, ikkje meir”. Dette er et tankeblink Mattis ikke *kan* fri seg fra, i likhet med de lignende tankeblink som bygget et ”rede” av sansning omkring ham. *Fritaket* fra dette språket finnes i randen – det finnes i Hege! For bare hun som står ham nær, og har en annen kropp med en annen frykt kan sette Mattis inn i situasjoner der han får en ny opplevelse av seg selv. Det er de rom hun ser ham inn i som avgjør om hans kropp finner nye, uventede bevegelser mulige. På denne måten er det først og fremst den andre som kan løfte en person inn i en ny sansemåte. Dermed utgjør *ein* et perspektiv på begrepet om den mannlige og den språklige diskursen. *Diskursen* står med negativt fortegn fordi språklig kategorisering tenkes å utgjøre en type imperialisme der den andre utviskes som en egentlig person. I ”Tonen” ble derimot nettopp avstanden i referensen – den vakre kvinnen – utviklende for referenten, den unge jenta. Med *Fuglane* kan en slik iscenesettelse tenkes som om Mattis’ skjulested skulle bli løftet inn i et nytt tablå med andre elementer, der lyntet mister sin betydning til noe annet. Slik går morens ontologiske selv i takt med andres diskurs – en takt og en utvikling Mattis ikke unnes.

Jordnær tanke

Mens Skjerdningstads skille mellom på den ene siden språk og sanseraster og på den andre siden den *egentlige* kroppen leder til et skille mellom hans kunst og hans liv, vil jeg her argumentere for at dette er en deling Vesaas selv ikke ville anerkjent. Vesaas’ poetikk representerer ikke en tradisjonell kunstforståelse, som i ”det som overskrider arbeidets

¹⁰⁵ Ibid: 187

nytteverdi”, men en type *menneskekunst* som stadig er på gang mellom oss. Som drøftet ovenfor, kritiserer og undersøker Bronfen den poetikk som overser referenten. Skjerdingsstad, på sin side, opererer i og med tanken om ”greineverket” med oppfatningen om at sanserasteret nødvendigvis holder mennesket på avstand til omverden. I analysen jeg tidligere har referert til, skriver Skjerdingsstad:

I ”Steindraumen” representeres en erkjennelse av at det kroppslige og sanselige går forut for språket og forståelsen. Teksten representerer noe sanselig, men reflekterer også over hvordan det sanselige er der som et trykk fra noe som ikke kan erkjennes i språket. Denne splittelsen uttrykkes særlig i bildet av kroppen, som nok ser seg selv som skjelvende inne i steinen, men samtidig ser at denne skjelvende tilstanden kan den ikke nå, selv om den befinner seg midt i det. Teksten artikulere gjennomgående denne innsikten i det å være avstengt fra seg selv¹⁰⁶.

Hvilken tematikk angir dette i Vesaas’ forfatterskap? Det mest nærliggende er kanskje at det handler om en erfaring av ensomhet. Korte øyeblikk når bevisstheten opplever at kroppen befinner seg i en annen virkelighet enn den selv, at den ikke har *naturlig* mening for kroppen og omvendt – som i et *deja vu*. Det er en lignende menneskelig erfaring Bronfen i ”Det mest poetiske emnet” setter *den språklige diskursen* i forbindelse med. Ensomhetsopplevelsen, avkoblingen fra sansene, avhjelpest av forestillingsevnen som oppretter et virkelighetsbilde og en enhetserfaring. Med andre ord, slik jeg velger å sette disse to teoretikerne i sammenheng er det en forbindelse mellom å ikke ha eller å ikke ville ha kontakt med sitt virkelige selv og ta tilflukt i *diskursens* forestillingsverden – språket som ”figurerer som en svart strek og et lammende blikk”.

Jeg er enig i at både sansning og ensomhet er tematisk sentralt i Vesaas’ forfatterskap. Men dette er ikke ensbetydende med at fraværsonologi er den drivende kraft i poetikken, og at det er ”i orden” at forfatterskapet forbindes med en allmenn teori som insisterer på skillet mellom språk og kropp. For helheten av Vesaas’ fremstilling av moren viser til en annen type språkbruk, sprunget ut av et annet følelsesmessig behov, enn det som innebæres i begrepet om *den språklige diskursen*. I ”Tonens” innledning betrakter gutten et foto med en skjønnhet som kan konstateres objektivt. Gjennom tekstens videre gang mister fotoskjønnheten sin betydning; det er andre faktorer som utgjør *opplevelsen* av morens skjønnhet. Denne bevegelsen formidler Vesaas’ poetikk. Likedan som skjønnheten har en objektiv side og en opplevelsesside, står enkeltmennesket i spenningen mellom abstrakte begrep og den personlige, konkrete tilegningen av begrepene. Det er snakk om to ”tidspunkter” ved språkbruken, to tenkefaser, som er avhengige av hverandre. I ”Tonen” ser jeg dette som den

¹⁰⁶ Skjerdingsstad, *Usynlige bilder*, 32.

gleden forfatteren formidler over først å ha hatt en forestilling om skjønnhet, for deretter å få personlig eierskap over den – *slik ble det vakre for meg!*

Dermed står ikke den vesaaske *tanken* ensom, etter sansningen og like før språket. Hvis tanken som hos Skjerdingsstad utgjør det øyeblikket mennesket opplever full kontakt med sitt fenomenologiske selv, skjer dette i språkbrukens annen fase, på skjønnhetens opplevelsesside. Hva som ligger i dette kan belyses via Hannah Arendts beskrivelse av metaforen i *The Life of the Mind*. Arendt har et bestemt filosofisk utgangspunkt og menneskesyn som referansepunkt: Synlige vesener, som lever i en verden av tilsynekomst, har et behov for å vise seg. Dette gjelder likedan for det tenkende vesenet. Selv om tenkende mentalt kan trekke seg tilbake, er de også rotfestet i den ytre verden. Av denne grunn har mennesket behov for tale. Med talen befester mennesker det som verdens tilsynekomst ellers ville vært foruten – med Vesaas kan en kanskje si at talen gjør *enkeltmennesket* til en del av naturen. Imidlertid blir talen, i Arendts syn, ofte problematisk i det sosiale. I det sosiale tenkes språket hovedsakelig som et redskap til å overlevere informasjon, eller komme fram til sannhet. I følge Arendt er denne tematiske dominansen betinget av at en glemmer at språket i seg selv er utilstrekkelig. Utilstrekkeligheten består i at ikke et eneste språk har et ferdigstilt vokabular for den mentale aktivitet. Alt språk, også det abstrakte og begrepslige, låner fra sanseerfaringer eller fra erfaringer fra det vanlige liv. Her trekker Arendt veksler på Kants observasjon av at den eneste måten tenkeevnen kan befeste seg selv er gjennom *metaforisk språk*. Metaforen skaffer den abstrakte tanken en ”intuisjon” i den synlige verden. Arendt viderefortolker dette: ”[the metaphor] thus undo, as it were, the withdrawal from the world of appearances that is the precondition of mental activities”¹⁰⁷. Metaforen rommer det motsetningsforhold at mens den svarer til bevissthetens iboende distanse til omverden, henter den sine språkelementer fra det fysiske. Benevnelsen ”intuisjon” viser dermed til at tankers og følelsers distanserte fornemmelsespreg først blir tydelige og anvendelige for videre resonnering ved hjelp av et konkret billedlig svar i omverden. Arendt benytter seg av et eksempel, begrepet ”sorg”. En kan tenke på begrepet så lenge en bare vil uten at det forteller noe mer enn ordets stavelse. Påkallelsen av bildet av storm på sjøen derimot, vil kunne belyse hvordan sorgen oppleves for et enkeltmenneske.

Metaforen fortolket som jordnær tenkning får betydning for litteraturvitenskapens begrepsapparat, når Arendt kommenterer Aristoteles’ utlegging av den poetiske metafor. I Aristoteles’ forklaring tilsvarer metaforen det matematiske forholdet $B:A = D:C - C:D = A:B$.

¹⁰⁷ Hannah Arendt, *The Life of the Mind – One: Thinking*,

F.eks.: Et beger er i forhold til Dionysos hva et skjold er for Ares. Denne overføringen av et ord fra en kontekst til en annen vil aktivisere andre betydninger av det aktuelle ordet. Arendt er kritisk til denne metafor-fortolkningen – som for øvrig har blitt til et helt paradigme! I den matematiske forståelsen av metaforen går metaforens ”egentlige” funksjon, å belyse sinnets ikke-sanselige opplevelser, tapt. I Aristoteles’ metaforbegrep utvider ordet selv sin mening. I Arendts fortolkning skaper metaforen betingelsen for at mennesker kan sammenligne sine bevisstheter. Metaforen kan omtales som en språklig bestrebelse på å tilføre seg selv til omverden – noe á slik Vesaas dokumenterer sin opplevelse av begrepet ”det vakre”; med ”Tonen” kunne en si at *metaforen* tilsvarer hvordan *den enkeltes sansemåte er undersiden av begrepet*.

Jeg tenker at dette implisitt og mellom linjene sier noe om hvorfor metaforen er en nødvendighet for all jordnær tankevirksomhet. Følelser og fornemmelser er utydelige før mennesket bestreber seg på å skape uttrykk for sin situasjon. I en slik metaforisk bestrebelse viser enkeltmennesket til lokale, konkrete sansninger eller kjente visuelle bilder. Dette blir ikke det samme som Bronfens påpekning av at bevisstheten er ”kodet i retoriske, tekstuelle, eller billedmessige termer”, fordi ingen andre semantiske tegenheter kan gjøre tankenes eller følelsenes opphav mer tydelige, slik Arendt åpner for. I bevissthetens koding opplever mennesket seg fremdeles like tapt for seg selv. Den arendtske metaforen impliserer her en løsning. I denne språkbruken viser ordene tilbake til en faktisk person med et fysisk liv. Her avhenger *tanken* av en språklig *bestrebelse* på artikulering og utveksling. Hvorvidt en har en følelse for seg selv, står og faller med om en makter å finne bildene som svarer til opplevelsen, og om disse bildene får inngå i en relasjonell sammenligningssetting. Egentlig tenkning, *jordnær tenkning*, består slik i å kjenne uoverensstemmelsene mellom eget språk og andres. Eller: Bevissthetslivet begynner først når en får kjennskap til uoverensstemmelsene med den andres sansning.

Det Mattis kunne ha fått?

Denne metaforiske språkføringen som er å spore i Vesaas’ forfatterskap involverer et element fra Cavarero: Gjenfortelling. Denne gjenfortellingen får mening ut fra den situasjonen som skildres i farsbildet ”Slik det står i minnet”. Far og sønn er i skogen, arbeidende i tett snødrev. Faren skildres som tradisjonsbæreren. Han vet hvordan arbeidet skal gjøres og hvordan et livsløp skal ta form. Sønnen finner imidlertid ingen trygghet i disse reglene – til tross Bronfens påpekning av at diskursen svarer til et følelsesmessig behov, og gir tilflukt. Det er

farens *skjulte* tanker som skaper hans situasjon. Og det er en situasjon av uro og uvirkelighet: *Hvordan ser verden ut for han der borte?* I disse rom av usikkerhet det mellommenneskelige livet kan erfares som, blir ”Tonen” et hjemsted. ”Tonen” lest som gjenfortelling i en sansenær språkføring trekker moren ut av relasjonenes uforutsigbarhet og hverdagens slit; den gir henne anerkjennelse og den peker på en skjønnhet hun ikke har tilgang på selv. Slik står ”Tonen” i forlengelsen av farens og guttens diskurs, men til forskjell fra denne, tar den utgangspunkt i Vesaas’ personlige blikk, og er derfor langt mer nyansert og hensiktsmessig. Det er et postulat i bakgrunnen: Vi er alle små maur – men ikke i forhold til hverandre! Og derfor er skriften som medium uhyre viktig; den kan utvikle og bedre menneskekunsten som hele tiden er på gang mellom oss i og med diskursens iscenesettende virkning.

”Tonen” gir ingen enkel fremstilling av vår språklige virkelighet: På den ene siden anerkjennes det at vekselvirkningen mellom begrep/forestillingsverden og innhold faktisk skaper liv, ikke ”død”. Teksten illustrerer at behovet for å søke tilflukt i forestillingsverdenen går side om side med et annet aspekt, potensialet som fins i det å bli iscenesatt. På den andre siden antydes det at dette siste tilegnelsesaspektet – den kroppslige, konkrete opplevelsen – ved den språklige virkelighet er undervurdert: *Fram til tonen – det står ikkje om livet å koma dit*. Kanskje derfor måtte det mye selvlegitimering til før Vesaas valgte den navlebeskuende, og det som med Roman Jakobsen har blitt den ”språklig selvrefleksive”, forfatterveien. Imidlertid, da Vesaas i sitt sene forfatterskap ikke først og fremst tenker i begreper, men angir den sanselige, mellommenneskelige situasjonen et begrep er oppstått i *for ham*, forblir både det selvrefleksive og det navlebeskuende trygt fraværende.

Avrundning

Gjennom denne masteroppgaven har jeg beveget meg fra en analyse av *Fuglane*, til en drøfting av den holdning til skriving og litteratur som kan sies å komme til uttrykk i Tarjei Vesaas' tekster, til en analyse av "Tonen". Målet har vært å på ulike måter kretse om den grunnproblematikk jeg mener *Fuglane* dreier seg om, nemlig at jeget sanser og blir sanset, og at det i denne samtidigheten oppstår en allmenngyldig usikkerhet som stiller bestemte moralske krav. Jeg har prøvet *Fuglane* opp mot Judith Butlers utlegging av moderne moralfilosofi, og funnet at Butlers fremstilling av det språklige subjekt underbetoner jegets begrensning eller knyttethet til sin egen kropp. Problemet i vår samtid er ikke knyttet til normenes ensretting, men til individualisme og dårlig kommunikasjon som følge av at "den andre" ikke i stor nok grad og på nyansert nok vis er en del av virkelighetsbildet. Jeg har funnet at Hannah Arendts teorier åpner for noen heldige tenkemåter i den forbindelse. Når selvet tenkes å ha utgangspunkt i en enhetlig kropp i en relasjonell situasjon, er det ikke først og fremst den selvstendige bevisstheten som kommer i fokus, men kroppens begrensninger på tenkningen og avhengigheten av andre mennesker. Et sentralt spørsmål underveis har vært det som utgikk fra *Fuglane*: Hadde Hege skyld i Mattis' selvmord? Innad i romanen tilla ikke Vesaas Hege noen direkte skyld. Imidlertid setter Vesaas et bestemt fokus på det mellommenneskelige liv i *Fuglane*, som det kan hevdes han selv forfølger ut den sene delen av forfatterskapet. Å tenke ved å sette ord på ens konkrete opplevelser og sansemåte er det sentrale i denne forfølgelsen. Jeg har forsøkt å få frem at "Tonen" svarer til noe av det Hege ikke kunne gi Mattis på grunn av en for snever horisont på moralske fordringer, nemlig en personlig belysning av et annet menneske, som "letter" det andre mennesket for sin egen bevissthet og gir det et nytt bevegelsesrom. Slik sløres grensene mellom kunst og liv i Vesaas' sene forfatterskap. Jeg har omtalt dette som en "menneskekunst" som kontinuerlig er på gang mellom mennesker i vår språklige og fysiske iscenesettelse av hverandre. I forhold til en slik menneskekunst har jeg ønsket å påpeke at litteraturen som sådan, fordi den bærer så stort potensial for å fange overgangen mellom det indre sinnsliv og den ytre omverden, er av særskilt betydning. Litteraturen står muligvis først og fremst i grensefeltet mellom *internalitet*, *eksternalitet*, jeg og du og kan bringe oss langt på det mellommenneskelige felt.

LITTERATURLISTE

Andersen, Per Thomas 2001. *Norsk litteraturhistorie* (Oslo: Universitetsforlaget)

Arendt, Hannah 1996. *Vita Activa: det virksomme liv*, overs. av Christian Janss, org. utg. 1958 (Oslo: Pax)

Arendt, Hannah 1978. *The Life of the Mind – One: Thinking* (London: Secker & Warburg)

Borgen, Annemarta 1981. *Deg* (Oslo: Gyldendal)

Bronfen, Elisabeth 2002. ”Det mest poetiske emnet”. Irene Iversen (red.): *Feministisk litteraturteori* (Oslo: Pax)

Butler, Judith 2005. *Giving an Account of Oneself* (New York: Fordham University Press)

Cavarero, Adriana 2000. ”The necessary other” i *Relating Narratives: storytelling and selfhood* (London: Routledge).

Gimnes, Steinar (red.) 2002. *Kunstens fortrolling: nylesingar i Tarjei Vesaas’ forfatterskap*, (Oslo: Cappelen)

Gimnes, Steinar 2002. ”’Tid’ og ’tilvere’ i Tarjei Vesaas’ roman *Sandeltreet* (1933)”. Steinar

Gimnes (red.): *Kunstens fortrolling: nylesingar i Tarjei Vesaas’ forfatterskap* (Oslo: Cappelen)

Gimnes, Steinar 2009. ”Den kanoniserte Vesaas: Trekk frå resepsjons- og forskingshistoria”

Kjell Ivar Skjerdingsstad, Irene Engelstad og Sissel Lie (red.): *Det er slik òg: blikk på Vesaas* (Oslo: Novus)

Guddal, Anne Helene 2006. ”Det moralfilosofiske prosjektet i Judith Butlers *Giving an Account of Oneself*”. *Prosopopeia* 3: 73.

Heyerdahl, Grete Børsand 1993. "Platon". Trond Berg Eriksen (red.): *Vestens tenkere*, bind I (Oslo: Aschehoug)

Haarberg, Jon, Tone Selboe og Hans Erik Aarset 2007: *Verdenslitteratur* (Oslo: Universitetsforlaget)

Kittang, Atle 2002. "Kunstens kalde fortrolling". Steinar Gimnes (red.): *Kunstens fortrolling: nylesingar i Tarjei Vesaas' forfatterskap*, redigert av Steinar Gimnes, 185-199 (Oslo: Cappelen)

Kolstad, Hans og Asbjørn Aarnes (red.) 2000: *Den Etske vending* (Oslo: Aschehoug)

Langås, Unni (red.) 2005. *Den litterære kroppen: artikler om kropp og tekst fra Edda til i dag* (Kristiansand: Høyskoleforlaget).

Merleau-Ponty, Maurice 1994. *Kroppens fenomenologi*. Oversatt til dansk ved Bjørn Nake (Oslo: Pax)

Merleau-Ponty, Maurice 2000. *Øyet og ånden*. Oversatt av Mikkel B. Tin (Oslo: Pax)

Nagel, Thomas 1986. *The View from Nowhere* (New York: Oxford University Press)

Nochlin, Linda 1988. "Some women realists". Linda Nochlin (red.): *Women, art, and power and other essays* (New York: Harper and Row)

Skjerdingsstad, Kjell Ivar 2005. "Tarjei Vesaas' blikk". Unni Langås (red.): *Den litterære kroppen: artikler om kropp og tekst fra Edda til i dag* (Kristiansand: Høyskoleforlaget)

Skjerdingsstad, Kjell Ivar 2006. *Usynlige bilder: sanselighet og identitet i Tarjei Vesaas' forfatterskap* (Dr. artes-avhandling: Høgskolen i Agder, Fakultet for humanistiske fag)

Tiller, Carl Frode 2007. *Innsirkling* (Oslo: Aschehoug)

Vesaas, Tarjei 1987. *Skrifter i samling*, b. 13 (Oslo: Det Norske Samlaget)

Vesaas, Tarjei 1968. *Båten om kvelden* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag)

Vesaas, Tarjei 1974. *Fuglane*, org. utg. 1957 (Oslo: Gyldendal)

Vesaas, Tarjei 1999. *Fars reise*, org.utg. 1930 (Oslo: Aschehoug)

Wærp, Lisbeth P. 2009. *Engasjement og eksperiment: Tarjei Vesaas' romaner Huset i mørkret, Signalet og Brannen* (Oslo: Unipub forlag)